

LUIS XAVIER LÓPEZ FARJEAT  
VICENTE DE HARO ROMO

## TRAS LA CRÍTICA LITERARIA

Hacia una filosofía de la comprensión literaria

TRABAJO GANADOR DEL 2º ACCESIT  
EN EL PREMIO DE ENSAYO CONVOCADO CON OCASIÓN DEL CINCUENTENARIO  
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA

*Cuadernos de Anuario Filosófico*

CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO • SERIE UNIVERSITARIA

Ángel Luis González

DIRECTOR

Rubén Pereda

SECRETARIO

ISSN 1137-2176

Depósito Legal: NA 1179-2007

Pamplona

Nº 193: Luis Xavier López Farjeat y Vicente de Haro Romo, *Tras la crítica literaria. Hacia una filosofía de la comprensión literaria*

© 2007. Luis Xavier López Farjeat y Vicente de Haro Romo

**Redacción, administración y petición de ejemplares**

CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO

Departamento de Filosofía

Universidad de Navarra

31080 Pamplona (Spain)

<http://www.unav.es/filosofia/publicaciones/cuadernos/serieuniversitaria/>

E-mail: [cuadernos@unav.es](mailto:cuadernos@unav.es)

Teléfono: 948 42 56 00 (ext. 2316)

Fax: 948 42 56 36

SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA. S.A.

**ZIUR NAVARRA Polígono industrial. Calle O, nº 34. Mutilva Baja. Navarra**

## ÍNDICE

PRELIMINAR.....	5
I. ¿LA CRÍTICA LITERARIA REHACE EL TEXTO?	
FRAGMENTOS PARA UNA CONCEPCIÓN AUTÓNOMA DE LA LITERATURA.....	7
II. LA CRÍTICA CUESTIONA EL TEXTO	
FRAGMENTOS PARA DESENTRAÑAR EL ACTO LITERARIO.....	51
III. LA POÉTICA DE OCTAVIO PAZ	
A VUELTAS CON LA ANALOGÍA.....	81
BIBLIOGRAFÍA.....	107



## PRELIMINAR

Leer es una experiencia. Un encuentro. Es una necesidad. De eso trata este ensayo: apuntala la necesidad de la autonomía de la literatura sin olvidar su incidencia en el mundo, sostiene con firmeza el significado y el sentido de la expresión literaria, se pregunta por la posibilidad de un canon con el objeto de discernir entre la literatura y las ideologías. Este ensayo aborda la relación entre literatura y filosofía, sin confundirlas ni diluir ninguna en la otra. Nuestra intención es repensar la literatura desde la crítica y la tradición. Queremos insistir en la *trascendencia* del *acto de leer*.



**¿LA CRÍTICA REHACE EL TEXTO?  
FRAGMENTOS PARA UNA CONCEPCIÓN  
AUTÓNOMA DE LA LITERATURA**

*My work is not about sex.*

*My work is not about religion.*

*My work is not about violence.*

*My work is not about politics.*

*My work is about myself. It is about things and people  
that surround me and are closely related to me. My work  
is about my thoughts. Call it poetic, if you wish. (...)*

*My work is about life. My life, maybe. You might call it  
egocentric. But I don't think so either.*

Blaufuks

Nada tan heterodoxo como la ortodoxia, en nuestros tiempos. En 1994, Harold Bloom, crítico literario de la Universidad de Yale, publicó un libro controvertido que suscitó toda clase de reacciones en el mundo de la literatura. El título, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. Para varios significó un paradójico gesto de “heterodoxia” literaria en una sociedad que actualmente exige apertura intelectual y, por tanto, se resiste a una jerarquización objetiva de las obras y prefiere conceder importancia a géneros literarios que podrían calificarse como subproductos culturales. Hoy en día, las obras literarias expresan intereses de grupos particulares y éstos, en un contexto multiculturalista, reclaman que su voz sea respetada y escuchada.

La heterodoxia del canon entiende que la literatura propuesta por grupos de este tipo, renuncia a la comprensión universalista y esteticista. Esto quiere decir que no puede haber una asimilación universal de las temáticas representadas porque responden a las vivencias de grupos específicos y, por esta misma razón, lejos de existir un aproximación auténticamente estética, lo que hay en ellos es la defensa de una ideología.

Una de las mayores preocupaciones de Bloom es la contaminación que sufren los estudios literarios cuando por adecuarse a lo “políticamente correcto”, sacrifican la autonomía estética. Ello implica que la literatura deje de ser una actividad fundada en el goce intelectual, el amor a la lectura y el gusto verbal. Si la literatura pierde estas condiciones, se corre el riesgo de que la producción de libros esté dominada por las “escuelas del resentimiento”. Bloom denomina de este modo a los multiculturalistas con bandera de pluralidad, feministas, neoconservadores o cualquier grupo representativo que mire en la literatura una herramienta mediática para transmitir ideologías.

*El Canon* incluye veintiséis escritores considerados autoridades de la cultura occidental. Bloom reúne una serie de ensayos que muestren la validez universal de varios libros resaltando exclusivamente su valor estético. La figura central del canon es Shakespeare. Según el académico de Yale, en Shakespeare encontramos al más grande escritor de todos los tiempos: en él *está* la condición humana al margen de cualquier prejuicio ideológico. Esto último es cuestionable, pero no discutiremos ahora el posible antisemitismo de *El mercader de Venecia*. Contra Bloom podríamos argüir también que no hay literatura aséptica ni pura, que su juicio canónico es poco objetivo frente a la literatura escrita en lenguas distintas a la inglesa (por ejemplo, su análisis poco acertado de Jorge Luis Borges). Y aún podríamos cuestionarnos si su predilección por Shakespeare no es, en algún sentido, ideológica. Lo que está fuera de duda es la grandeza del dramaturgo inglés.

No obstante, la crítica actual -neomarxista, neohistoricista, feminista- ha esquivado el reto que supone la crítica shakespeariana y ha reemplazado su esteticidad por las “energías sociales”. En otros términos, a Bloom le inquieta que académicos y literatos elaboremos exclusivamente ‘sociología de la literatura’. De este modo, las piezas literarias no valdrían por sí mismas sino solamente en función del lugar social que ocupan dentro de una cultura demócrata que requiere definir, sostener, defender y criticar ideologías sin descalificar a ninguna.



Desde sus inicios, la modernidad está marcada por el debate sobre la autonomía del arte y la literatura. Por una parte, encontramos diversos pensadores que desde finales del siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII en adelante, defienden la autonomía de las obras. Por otra, un tema común y persistente también en los siglos XVIII, XIX y sobre todo el XX es la responsabilidad política del artista o, en otras palabras, su compromiso ideológico.

Lessing es un ejemplo representativo entre los defensores de la autonomía del arte. En su famoso *Laocoonte* propone denominar obras de arte solamente a aquellas que han eliminado todo resquicio ideológico, religioso o todo convencionalismo de cualquier tipo. De no evitarse estos prejuicios, el artista habría trabajado con un pretexto ajeno a la obra. Todo residuo ideológico, religioso o político, ha de considerarse como una alerta para acercarnos a una obra, si no con rechazo -para ser consistentes con las exigencias de la tolerancia-, sí con cautela. No obstante, cualquier conocedor de historia del arte y la literatura, cualquiera que se haya ocupado de la estética filosófica y haya defendido sin resquemores la necesidad de un mundo rodeado por obras de arte, podrá percatarse de la dificultad que implica sostener la autonomía del arte sin incurrir en excesos esteticistas -como los de Bloom o Lessing- que a más de alguno podrían parecerle inviables.

En 1997, Jean Clair, crítico de arte y quien ha sido director del Museo Picasso de París, publicó un ensayo corto titulado *La responsabilité de l'artiste*. La reacción de estas letras en el mundo cultural no fue menos polémica que la suscitada por Bloom. Es verdad que desde el arte de vanguardia hasta creaciones más complejas y alternativas como las instalaciones o el arte objeto y la *performance*, los acontecimientos culturales son marcadamente ideológicos. Es verdad, y no podríamos dejar de admitirlo, que en los dos últimos siglos el arte y la literatura han replanteado la cuestión de la responsabilidad política de los artistas, aunque la discusión tiene antecedentes clásicos.

El paradigma podría ser la *República* de Platón. Sócrates responsabiliza de la educación a los poetas repatriados -recuérdese que los inmorales han sido echados de la ciudad- y, para ello, tendrán que someterse a ciertos lineamientos impuestos por el legislador. El filósofo griego considera, al menos en este proyecto político, que las obras artísticas y literarias no podrían tener ningún estatuto que no fuese el moral o pedagógico. Esta sociedad cerrada -en terminología popperiana- impide la libre expresión. No obstante, aunque la sociedad abierta permite todo tipo de ideas, en ella los productos artísticos parecen vincularse necesariamente a la reglamentación mercantil o

a la ideología política. Esta misma preocupación es la de Jean Clair -y tiempo atrás la de Horkheimer y Adorno-, aunque con un leve matiz que se ajusta a las manifestaciones culturales de los siglos XX y XXI: ¿cuál ha sido la situación específica del arte y la literatura en un mundo violento y deshumanizado? ¿Cómo han reaccionado los artistas ante los grandes conflictos mundiales? Si huyen de compromisos políticos, ¿no son dependientes aún del mercado, de las instituciones, de los caprichos injustificados del entorno cultural?

La pregunta puede ser todavía más suspicaz: ¿hasta qué punto mantiene la expresión artística cierta complicidad con las dictaduras, el fascismo, el comunismo, el nazismo? En el otro extremo también cabría preguntar hasta qué punto un arte anarquista o nihilista es cómplice de la decadencia humana. ¿Cómo podríamos responder estas preguntas? No ofreceremos una respuesta taxativa -quizá imposible. Creemos, sin embargo, que los intentos de Bloom por recuperar la autonomía de un arte universalista, y las anotaciones de Clair sobre la responsabilidad ideológica de artistas y escritores, nos dan una pista para replantear las relaciones entre literatura y realidad. Éste es el primer paso para concebir una literatura autónoma y, al mismo tiempo, *transcendental* y humanista. La discusión reclama un interlocutor más, el teórico de la presencia real, George Steiner.

## 2

Comencemos con *Presencias Reales*. Éste es uno de los ensayos en donde Steiner define con mayor nitidez su posición ante la crítica literaria. A Steiner le preocupa que las palabras pierdan sentido. El deconstruccionismo de algunos filósofos como Derrida, sostiene que las metáforas han muerto y que las palabras nada tienen que ver con la realidad: los términos han sido despojados de su referente. Quizá uno de los trabajos más decadentes del difunto profesor de la Escuela Normal Superior de París, sea *Espolones*. Se trata de una colección de fragmentos, supuestamente, sobre el estilo de Nietzsche. En su caso podría hablarse de un claro “desmontaje” lingüístico en donde las palabras adquieren total y absoluta independencia, separándose de cualquier ontología. Derrida considera que no podemos *criticar* a Nietzsche desde la lingüística. Lo único que podemos hacer es aspirar a su *posible*

*comprensión* desde una especie de aforística que poco a poco se aparta de cualquier sentido.

Éste es nuestro telón de fondo para redactar una apología del significado o una defensa del sentido. El diagnóstico de Steiner es que el arte y la lectura se han sometido a una serie de presiones por parte de críticos, postestructuralistas, deconstruccionistas y posmodernos. Cada uno de éstos, a su manera, ha cuestionado la relación entre las palabras y las cosas. Con ello, se han desarticulado las intenciones de cualquier autor en relación con lo que quiere expresar y, sobre todo, se ha pretendido una aniquilación de la individualidad creativa: *la muerte del autor*. En otros términos, el texto ha dejado de significar como texto, es decir, como el despliegue de un mundo. Esto confirma la conclusión de Steiner: el lenguaje ha llegado a un momento de crisis, un estado de *epí-logos*. La concepción del hombre como animal que habla, tal como habían pensado la tradición ateniense y judaica, se desvanece.

La advertencia inicial de *Presencias Reales* alude explícitamente a Nietzsche. En un momento histórico en donde abundan las metáforas vacías y las figuras retóricas se han desgastado, es curioso que una palabra (¿un concepto o una realidad?) como “Dios” siga frecuentándose. Dios ha muerto; Dios es una superstición, la sublimación de un ser contingente. No hay pruebas empíricas o enunciados inteligibles que revelen su existencia. Más aún, la palabra “Dios” es vacía. La afirmación anterior no significa que Dios no exista, sino que una proposición como “Dios existe” no tiene sentido. Dios sería, en la terminología de Steiner, un fantasma de la gramática. *Presencias Reales* argumentará lo contrario.

Steiner explica que cualquier comprensión coherente sobre la esencia y acción del lenguaje, sobre la capacidad del habla humana y cómo las palabras comunican significados y sentimientos, está dada en última instancia por una *presencia real*. En efecto, toda apuesta a favor del significado supone necesariamente que detrás del signo hay una realidad. El referente real es condición de posibilidad para que un signo pueda ser entendido.

Steiner utiliza algunas tesis hermenéuticas. Es verdad que la moda intelectual ha orillado a muchos estudiosos de la literatura y la estética a esta filosofía de la interpretación. La hermenéutica es estéril si no resguardamos la interpretación en algún primer analogado. Éste es lo más próximo a lo que Steiner entiende como la presencia de una realidad o, en términos cercanos a la teología, una *sustanciación* en el lenguaje y la forma. La gramática vive y genera mundos porque existe la apuesta a favor de una *presencia real*. Stei-

ner se refiere a Dios. Otros, como Paul Ricoeur, hablan de un mínimo de metafísica implícita en el lenguaje. Podríamos hablar de *consistencia ontológica*, del *a priori* de la comunicación, de la palabra y su *ser-en-el-mundo*. Se trata, en el fondo, del sentido y el significado.

Esta exigencia puede resultar incómoda. Insistamos en su enunciación filosófica: aún si fuese verdad que todas las palabras son metáforas, en todo acto de habla opera un requisito de realidad. Lo mismo sucede en discursos como el literario, el pictórico, el cinematográfico, en donde podrían presumirse múltiples lecturas e interpretaciones. Sucede con los enunciados de un mentiroso o un enfermo mental; las mismas circunstancias operan en las filosofías de la sospecha como las de Nietzsche o Foucault. Aún en los textos nietzscheanos encontramos referencias e interpretaciones sobre el *ser-en-el-mundo*. En este sentido, como sostiene Heidegger, Nietzsche está obligado a hacer metafísica. Esto quiere decir que si bien su filosofía pasa por un simulacro musical de palabras con tonalidad literaria, en realidad el fondo es metafísico.

Nietzsche es víctima de dos supuestos: la realidad y el lenguaje. Si alguien en verdad creyera que en *Así hablaba Zaratustra* se logra la abolición de estos dos factores, pronto tendría que admitir una constante con sentido: la gramática. En *El crepúsculo de los ídolos* el propio Nietzsche confiesa: temo que no vamos a desembarazarnos de Dios mientras sigamos creyendo en la gramática.

La tesis de este ensayo adquiere a estas alturas mayor evidencia. Podría enunciarse de la siguiente manera: existe un vínculo irreductible entre metafísica y literatura. Ello no implica dependencia ni subordinación. Más bien, interacción. Obviamente, Steiner no utiliza esta terminología. En este sentido, se asoma claramente que utilizamos *Presencias Reales* para sustentar una hipótesis que varios podrían considerar decimonónica, a saber, que la experiencia de la creación literaria es metafísica. La segunda parte de esta posible proposición es todavía más complicada: la literatura adquiere sentido por sí misma; no es su papel transmitir, reivindicar o defender ideologías, aunque no pueda nunca librarse de ellas del todo. La experiencia literaria nos reconduce hacia nuestra condición humana, ésa es su finalidad -su finalidad sin fin. No por ello pierde su *lugar en el mundo*, del que sólo podría apartarse para volver.

## 3

La expresión artística tiene un sentido vital. El compromiso del arte es con la condición humana, no con las ideologías. El juicio es arriesgado, sobre todo si se considera que el contenido de un alto porcentaje de las manifestaciones artísticas es ideológico. Una posible tabla de salvación es situarse en el lado del espectador y no del artista. Esto significaría que a pesar de que algún artista declarara abiertamente la dimensión ideológica de su trabajo, el espectador puede admirar la obra aún cuando no comparta el mismo parecer.

Desde esta hipótesis, el espectador podría admirar el barroco cristiano sin ser cristiano, un católico podría emocionarse con los iconos de un ortodoxo, etcétera. Suspender la ideología vendría a ser la condición de posibilidad para una experiencia estética. No obstante, por cuestiones paradójicamente *ideológicas*, este tipo de percepción artística todavía no es alcanzable. En el panorama actual de las artes y la literatura, juegan un importante papel las ideologías y la crítica. Casi nadie piensa en un canon metafísico. Esto es, un valor constante e inmutable que determine la calidad y, todavía más, la esencia de lo artístico. En esta dirección, la modernidad y la posmodernidad se encuentran plenamente marcadas por la actividad del crítico. Él debe *hacer decir* a un artista. Piénsese en el crecimiento de los músicos, los pintores o los novelistas amateurs. La carrera artística de los exitosos vendría a estar respaldada por la crítica al mismo tiempo que por una arquitectura publicitaria de alta monta.

Los juicios de valor artístico que valen más la pena son la mayoría de las veces, juicios sobre el sentido vital. Los veredictos críticos tienen condiciones diversas. No debería darse que éstos fuesen valorados por encima de la obra misma. En *Presencias Reales*, Steiner dedica las primeras páginas a imaginar un mundo en donde no hubiese críticas ni comentarios al arte. La fantasía no es descabellada. En un mundo bajo esa óptica, los únicos criterios para que el arte y la literatura subsistieran serían, en el mejor de los casos, las obras mismas; en otros, factores del todo externos, y quizá puramente económicos o sociológicos. Lo ideal sería que el valor de cada obra fuera dado por sí misma, por el impacto que ha ocasionado en quienes una y otra vez leen a Cervantes o a Dante, por quienes encuentran el sentido de su vida en las notas de Mozart o de Satie, por aquellos que una y otra vez recuperan el valor de su fe ante Caravaggio o aquellos que descubren la ironía de lo humano en Bacon o en Gironella.

Pero esta aspiración es utópica. Se exige la crítica. Criticar es un verbo que proviene del griego *krinein*. Una de sus traducciones es “juzgar”, pero también significa “filtrar”, o simplemente, “colar”, es decir -seamos contundentes: discriminar. Y, en efecto, nadie en su *sano juicio* sería capaz de omitir el juicio estético. Éste conlleva forzosamente una jerarquización y en ese sentido, una discriminación.

Nuestras aspiraciones se acercan más a un intento por vivir en el deleite ocasionado, en términos kantianos, por la pura representación. En términos más propios y en la línea de Steiner, por la pura presencia de una obra de arte o literaria. Creemos, como se lee en *Presencias Reales*, que un mundo sin crítica y juicio artístico y literario vendría a manifestar la miseria cultural que podríamos alcanzar. Y no estamos tan lejos. Las habilidades de comprensión de un texto literario son cada día menores, la apreciación musical y la necesidad de la literatura se olvidan cada vez más en los sistemas educativos.

Si bien es verdad que una práctica que se ha insertado en el mundo académico es la hermenéutica entendida, según Steiner, como “el conjunto de métodos y prácticas sistemáticos de explicación y exposición interpretativa de textos y, en particular, de las Escrituras y los clásicos” (1991: p.18), al mismo tiempo la capacidad para leer y comprender es cada vez menor. De entrada, como exige Steiner en varios de sus textos o García Gual en su poco difundido *Sobre el descrédito de la literatura y otros avisos humanistas*, habría que defender el valor de la lectura. Reinsertar el *acto de leer* y, junto con ello, el valor de la crítica y apreciación del arte en general. La hermenéutica, sí, es una tendencia en boga para enfrentar textos filosóficos, teológicos y literarios; vale para la pintura e incluso para la música. Pero también sirve para comprender la cultura, las manifestaciones humanas y su condición. Hans-Georg Gadamer insistía en la interpretación centrada en la capacidad dialógica del hombre, el *diálogo que somos*. Paul Ricoeur enfatizó la comprensión hermenéutica de las acciones, que al ser significativas son nuestra mejor prueba de la presencia real: también hay una *semántica de la acción*. Así, puede leerse hermenéuticamente la realidad política, económica y social de una nación. En síntesis, la realidad tiene un carácter *textual*: significa, comunica y es susceptible de ser entendida e interpretada.

De algún modo, quienes nos dedicamos al pensamiento estamos destinados a ser intérpretes no sólo de textos sino también de hechos. Y, en este caso, con Steiner como estafeta, hace falta asumir una responsabilidad: resituar la literatura y el arte como los *hechos* o *eventos* (*Ereignis*) cuya com-

prensión nos sitúa en el umbral, todavía incierto, para comprender la condición humana. Lo dice Steiner:

“La auténtica experiencia de comprensión, cuando nos habla otro ser humano o un poema, es de una responsabilidad que responde. Somos responsables ante el texto, a la obra de arte o a la ofrenda musical en un sentido muy específico: moral, espiritual y psicológico al mismo tiempo” (1991: p.19).

Es plausible que la mejor valoración de una obra de arte venga dada por el mismo artista. Aunque, en efecto, se admiten matices: puede ser que la mejor valoración la dé solamente la obra. En muchas ocasiones el artista sabe que una porción de misterio, que algo de inconsciencia o fuerzas animicas sumidas en lo más profundo del yo, han salido a relucir sin que sean percibidas ni por él mismo. Cuando una obra sale a la luz, es el espectador, es ese agente público (llámese crítico o aficionado), quien recibe el mensaje, quien juzga, aplaude y, en el peor de los casos, rechaza. En términos ricoeurianos, es gracias al lector que se da el tercer momento de la *mimesis*: el instante en que el lenguaje retorna al mundo. La hermenéutica medieval llamó a este proceso *applicatio*. La crítica juega un papel indispensable en esta aplicación del texto a un mundo, que es siempre también interpretable y textual.

Asumido lo anterior, cabe entender desde Steiner el *factum* central: todo arte, música o literatura serios constituyen un acto crítico. Y, al mismo tiempo, se trata de una crítica de la vida. La crítica admite diversidad de matices, hoy como nunca: la del académico es distinta a la del ensayista y ésta, a su vez, guarda vastas diferencias ante la de un periodista o el reseñista que encuentra en el reporte de lo cultural un mero aviso para recomendar “algo entretenido”. Otro modo de criticar es comentar en calidad de amante de las artes la experiencia estética que uno ha tenido. Ésta es una crítica de la vida: miramos una obra de arte y encontramos que en ella se unifican momentos, contextos, significados. Viene a nuestra memoria lo que hemos aprendido en la literatura, en la música, en los pintores que más nos agradan, en la Historia y en la filosofía; al mismo tiempo hay un sentimiento de agrado o rechazo, se perciben lo sublime, lo grotesco y lo maravilloso; se dibuja una ilusión y quizá, como lo piensa Jean Paul, una emoción empática. Es ésta la que nos conduce a una presencia real: la de nuestra condición originaria.

Hay casos particulares de críticos que, al serlo, son también creadores. El romanticismo abundó en ello. Nos referimos a aquéllos que Steiner llama “los autores del interior del arte, la literatura y la música” (cf. 1991: p.24). Sí, Virgilio lee a Homero como no lo hace ningún crítico “externo”; Milton

lee a Homero, Virgilio y Dante para escribir *El paraíso perdido*; el *Ulises* de Joyce puede pasar como una experiencia crítica de la *Odisea*; Octavio Paz, en quien nos detendremos más adelante, leyó así a los románticos y, de un modo que no se ha subrayado lo suficiente en la literatura crítica, también a Antonio Machado. Estos “comentadores”, según Steiner, “hacen del texto pasado una presencia presente” (1991: p.25).

Lejos de estos iluminados, el exceso de críticas y comentarios puede conducirnos a lo que Steiner denomina “discurso parasitario”. Los comentarios o críticas que se hacen sobre una obra de arte sin agregar o descubrir nada nuevo, los libros sobre libros y, en pocas palabras, la repetición. Ésta no es la mejor alternativa para valorar las humanidades. Lo sería más bien un mundo que fuese capaz de seguir creando obras de alta calidad.

#### 4

La excesiva producción de críticas y comentarios supone un problema para el escritor, el estudioso, el académico o el investigador interesado en conocer algún tema, autor, obra, etcétera. Nos referimos a la selección de bibliografía. Sobre los autores más reconocidos abunda la redacción de tesis, de trabajos de investigación y de comentaristas. No todo lo que se escribe es de buena calidad. Steiner piensa en todo lo que se ha escrito sobre personajes como Flaubert o sobre alguno de los trágicos griegos. Si pensamos en la filosofía, nos podemos preguntar cuántas cosas no se han escrito sobre Platón y Aristóteles, sobre Kant y Hegel. Si visitamos una tienda de discos, podríamos encontrar infinidad de interpretaciones sobre las obras de Bach, Mozart o Beethoven.

Y, en efecto, difícilmente podemos pensar en alguien tan genial como Flaubert, Platón o Beethoven. Obviamente, esto tampoco significa que hayamos agotado a los clásicos de las artes: los buenos autores siempre dan más qué pensar y qué decir. Por desgracia, no siempre los críticos y comentaristas son capaces de *decir* algo inteligente y con la suficiente consistencia. No hace falta revisar bibliografía especializada sobre cualquier personaje consagrado en la historia del arte, la literatura o la filosofía. Basta con mirar, por ejemplo, un alto porcentaje de las revistas y secciones culturales de algún periódico o independientes.



De entrada, el número de este tipo de publicaciones es cada vez menor. Son muy pocas las que reúnen plumas de personajes destacados. Un porcentaje más alto se conforma con comentarios ligeros o habladurías sobre la vida de los autores como si fuesen artistas de alguna televisora o empresa cinematográfica de renombre. Parece como si hacer crítica literaria o artística fuese como hacer “periodismo de la cultura”. Quizá el ejemplo más destacado en este terreno es el trabajo de Bernard-Henry Lévy, el *yuppie* francés que por años se ha dedicado a publicar y producir documentales sobre la vida y conflictos de los escritores y artistas más destacados en Francia. Su producción más conocida, *Les aventures de la liberté*, hecha libro y documental para televisión, esboza “retratos de familia” contaminados por su propia versión de los hechos. Ahí se exaltan temáticas tan morbosas como qué pasaba por la cabeza de Drieu della Rochelle durante las horas previas a su suicidio, por qué Breton se comportó como un totalitarista al expulsar a tantas personas del grupo surrealista, por qué Sartre y Foucault apoyaban la barbarie, o la versión de Guittou sobre el modo en que Althusser asesinó a su mujer. Hay aspectos biográficos que permiten comprender a un personaje con mayor precisión, pero no es el caso de los relatos amarillistas de Lévy.

Una cosa es ser artista. Otra distinta ser crítico o comentarista. Es verdad, como se ha dicho, que muy buenas críticas han sido logradas desde el interior del arte. Pero también es verdad que hay quienes se dedican exclusivamente a la crítica, que su labor es la redacción de notas y ensayos. Con toda razón, puede preguntarse si el crítico no es acaso una especie de artista. En el extremo que ya hemos criticado, y quizá como una resonancia perversa de ciertas tesis decimonónicas, el deconstruccionismo ha afirmado que la crítica literaria no debe atenerse al texto criticado, sino que debe ser una obra independiente que al “deconstruir” al original analizado le lleva al margen, le usa como pretexto, y genera un mundo aparte: un ejemplo de este proceder es Stanley Fish y su crítica literaria pragmático-nihilista. Sus “ensayos” no hablan del autor o del libro criticado, sino que pretenden imitar, desmontar y deconstruir su estilo. El resultado puede ser exasperante.

Estas propuestas han surgido porque, en efecto, el género del crítico es el más ambiguo de todos. No lo discutiremos. Indudablemente un buen ensayista algo de talento tendrá; también sensibilidad y amor por las palabras y el buen decir. No obstante, creemos que la situación del ensayista crítico es diferente de la del novelista, el pintor, el músico, el arquitecto, el escultor o el bailarín. Los artistas tienen la obligación de lograr obras de calidad. El ensayista se parece más bien al crítico de arte tal como lo concebía Diderot.

Esto es, su labor consiste en la crítica propuesta desde una consideración personal que valora obras de arte y las compara entre sí, pero a la vez informa su contenido con una redacción breve y vivaz. El crítico anima al comentario y a la opinión, lo cual requiere algunos presupuestos teóricos. El crítico del arte y la literatura está obligado a ser un verdadero conocedor de aquello que comenta y critica. Por esta razón, Diderot se convertiría en el enemigo acérrimo de los periodistas, a quienes siempre acusó de hablar a la ligera sobre cualquier tema, aún sin conocerlo. ¿No es curioso que las secciones culturales que intentan trabajar con seriedad, contraten como columnistas a especialistas de la cultura y no a periodistas?

Con lo anterior queremos decir que el ensayo crítico, aunque versátil y libre, no deja de tener algo, aunque sea muy poco, de académico. Con esto también afirmamos que la crítica no se improvisa. No podemos imaginar que Christopher Domínguez, el crítico mexicano más reconocido actualmente, hiciese críticas tan acertadas sin leer seriamente aquello de lo que habla. Un crítico de arte tan valorado como Arthur C. Danto es capaz de reunir pintores y artistas tan plurales con una habilidad tan admirable porque su vida entera ha estado dedicada al arte y a la estética filosófica: quien lo dude, está obligado a revisar los ensayos que componen *The Madonna of the Future*. Sin embargo, en nuestro ensayo la crítica de arte tendrá que esperar, y la literatura ocupará el papel principal.

Hay, pues, un carácter irreductiblemente académico y objetivo en la crítica literaria, aunque ésta sea tan sólo una de sus facetas. Por ello hacen falta algunos parámetros de juicio: flexibles y manejables, y a la vez claros y efectivos. Pongamos por ejemplo los que enuncia David Hume en *The Standard of Taste*, un trabajo poco leído y, por lo mismo, poco editado. Éstos sirven lo mismo para autores secundarios que para los “canónicos”:

- *Delicadeza de gusto*. Un comentador o crítico valioso elige con sumo cuidado la obra que se va a criticar. Se trata de manifestar la suficiente inteligencia y sensibilidad para captar cuando un escritor está *diciendo* algo relevante, el modo como lo dice, el sentido en que utiliza las palabras. Por ello, lo que vale la pena es lo que significa o lo que remite a una *presencia real*, no la palabrería, la retórica barata o la supuesta filosofía para iniciados que adopta la falsa bandera de que las palabras pueden desprenderse de cualquier sentido. Cuando Hume explica la delicadeza de gusto, tiene en mente la apreciación estética en todos los ámbitos artísticos. Para hacerla más nítida su explicación, viene al caso un pasaje del *Quijote*, el capítulo trece de la segunda parte, en donde dos

antepasados de Sancho, catadores de profesión, prueban un vino. Uno solamente lo toca con la punta de la lengua y el otro se lo acerca a las narices; el primero detecta un sabor a hierro y el segundo afirma identificar el cordobán. Al vaciar la cuba, encuentran una pequeña llave atada a una correa de cordobán. Hume utiliza este ejemplo para mostrar cómo la percepción de la belleza exige una disposición subjetiva pero al mismo tiempo los objetos reúnen algunas características que cabría denominar “apropiadas”. En la crítica, la buena crítica, sucede algo similar.

- *Adquisición de la práctica de juzgar.* Este aspecto supone obviamente el contacto constante con las obras de arte o literarias. Además, como bien señala Hume, es la mejor manera de perfeccionar la delicadeza del gusto. En un diálogo con Antoine Spire, Steiner, nuestro interlocutor más frecuente hasta ahora, cuenta cómo desde la niñez su padre le exigía un reporte o resumen de cada libro leído. El pequeño Steiner no tenía derecho a pasar al siguiente libro si no había terminado antes con el anterior. En ocasiones bastaba con escribir “no he entendido nada” o “este libro no me ha gustado”. ¿Por qué esa rigidez? Porque se trataba de aprender que los libros requieren atención y de la atención se sigue la reflexión. Una persona poco reflexiva será una persona de pocos libros. Un crítico o comentador poco reflexivo será un retórico mediocre y, en el mejor de los casos, un repetidor.
- *Comparación entre las obras de excelencia.* Puesto que Hume tiene en mente todas las manifestaciones artísticas, nos parece que podría utilizarse, en primera instancia, el ejemplo de la pintura. ¿Cuántas representaciones de Salomé existen? ¿Cuántas de Jesucristo? Se trata de aprender que cada pintor es capaz de simbolizar una misma idea o temática con una técnica, unos recursos y un espíritu completamente distinto. En la literatura se trata de conocer con precisión la obra leída. Esto es, revisar el contexto del autor, su estilo, leerlo de preferencia en su lengua original -o a través del mejor traductor-, comprender el sentido de sus metáforas, de sus descripciones y enseguida captar su sentido vital y su vínculo con la condición humana. Sólo de esta manera puede decirse algo de un autor o de una pieza literaria, compararla con otras obras, comprender las críticas que han hecho otros y, en algún caso, elaborar la propia. Nadie puede decir que conoce un texto si no ha leído las fuentes. No se conocen los autores a través de sus críticos.

- *Ausencia de prejuicios.* Por *prejuicio* Hume entiende cualquier interferencia que corrompa el gusto o impida emitir un juicio coherente sobre una obra. Aquí se ha defendido la autonomía de la literatura, esto es, se ha propuesto la posibilidad de eliminar en la medida de lo posible sesgos ideológicos que impidan penetrar francamente en las obras. Se trata de que el lector descubra y *se descubra* por sus propias fuerzas, antes de cualquier contacto de otra índole. Las buenas lecturas confrontan. Aunque no creemos que existan lecturas asépticas, sí es un ideal colocar entre paréntesis o suspender momentáneamente los prejuicios ya existentes, reconociéndolos y aceptándolos, sin que esto suponga renunciar a ellos. La mejor manera de conocer a un autor es cuando hemos entrado en su mundo y ya corremos el riesgo de pensar, en algún aspecto, como él. Entonces de nuevo se hace necesario un distanciamiento. Seguramente algún educador norteamericano pensará que este tipo de prácticas puede crear esquizofrenia. En efecto: ese es el riesgo de pensar y convertirse en una persona crítica.
- *Buen sentido.* En la filosofía empirista un tópico común fue el denominado “sentido común”. Las aportaciones más valiosas al respecto se encuentran en Thomas Reid, quien mantuvo famosas y agueridas polémicas contra Hume. En *Inquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sense*, Reid utiliza el término “sentido común” para referirse a todo el conjunto de principios indemostrables, pero también indiscutibles, que todos ponemos en juego al pensar. Esta noción no es lejana de su sentido coloquial: para Reid el mismo grado de comprensión que hace a un hombre actuar con *sensatez* en los asuntos de la vida, es el que le hará capaz de descubrir lo que es verdadero y lo que es falso en asuntos más complejos, gracias a un proceso deliberativo que asemeja mucho a una corte judicial. Al hablar de un buen sentido crítico, la propuesta radica en transportar esta especie de “sutileza enjuiciante” al arte. Se trata de una combinación entre inteligencia teórica y *sensatez*. ¿Se nace con esta capacidad? ¿Es un don de la naturaleza? Quizá sí, en buena medida. Pero es verdad que también la costumbre educa. Hume comparte que la educación artística propicia esta sutileza, que es prácticamente moral.

Por unos momentos es necesario hacer una especie de *epoché* de las *Presencias Reales* de Steiner. En el apartado anterior aparecen algunos *criterios* para reconocer la calidad de una obra literaria, tanto para las que con Bloom podrían denominarse “canónicas” como para las que desde Steiner serían secundarias. Antes de cuestionar la palabra “canónico” y, en consecuencia, especular sobre la posibilidad de un canon literario para Occidente, tal como lo hace Bloom, es necesario abundar en otra de las dimensiones de la crítica literaria: sus relaciones dialécticas con la *tradición*.

En efecto, para juzgar a la literatura, y para disfrutarla plenamente, es necesario conocer la tradición: abreviar en ella, tomar de ella modelos, paradigmas, admiraciones e incluso fracasos como puntos de comparación o como argumentos arrojados. A la vez, la crítica constituye una tradición aparte. Y como tercer momento de esta relación compleja, aún los más deconstruccionistas tendrán que reconocer que la crítica literaria funge -mediante sus mecanismos objetivantes, su regusto académico y sus argumentos de autoridad, mediante el canon, el argumento contundente y la lucidez- como un filtro y un catalizador: un elemento selectivo y discriminante de aquello que merece ser conservado y transmitido a la posteridad.

*Tradere* significa entregar. El carácter de lo gratuitamente entregado -*tradita*- es positivo y generoso. Sin embargo, como ha subrayado el filólogo español Carlos García Gual en su libro *Sobre el descrédito de la literatura y otros avisos humanistas*, “tradición es una palabra que no goza hoy de buena prensa” (1999: p.37). El menosprecio se remonta hasta la Ilustración y su idea de *progreso* como avance unidireccional e invariable hacia lo mejor, en una línea temporal desbocada hacia el futuro. Se interpretó el *Sapere aude!* kantiano como una invitación a servirse del propio entendimiento en contraposición a echar mano de lo que otros han comprendido -y criticado- en el pasado. En este sentido, como en otros, Nietzsche es, aun a su pesar, un ilustrado irredento: quien rechaza la tradición es una víctima, quien la obedece es un esclavo.

Cabe, sin embargo, plantear de otra manera las relaciones entre tradición e innovación: incluso puede decirse que, para usar cabalmente el propio entendimiento, es *una condición necesaria* recibir, penetrar y luego transmitir aquello que nos ha sido entregado por la vía de la tradición. Todo esto no es obstáculo, sino requisito para innovar y progresar. Tanto los ilustrados

como los tradicionalistas se equivocan al concebir la tradición como una cárcel, a la que los unos pretenden destruir, y los otros se aferran: la tradición correctamente asimilada, aquella tradición que nos *interpela* y admite distanciamientos críticos y enriquecimientos creativos, es una plataforma, un *horizonte*.

Este último término evoca irremediabilmente a uno de los apologistas más serios de la tradición en nuestros días: Hans-Georg Gadamer. *Verdad y método* expone magistralmente cuál es el error tanto de tradicionalistas como de progresistas a ultranza: “Ya se le quiera combatir revolucionariamente, ya se pretenda conservarla, la tradición aparece en ambos casos como la contrapartida abstracta de la libre autodeterminación” (2001: p.349). El ilustrado pretende estar libre de prejuicios, y ello no es sino un *prejuicio contra el prejuicio*. Gadamer es, en este sentido, profundamente realista:

“¿Estar inmerso en tradiciones significa real y primariamente estar sometido a prejuicios y limitado en la propia libertad? ¿No es cierto más bien que toda existencia humana, aun la más libre, está limitada y condicionada de muchas maneras?” (2001: p.343).

Nadie razona en el vacío ni parte de cero: lo fundamental es reconocer el propio prejuicio y *juzgar con él*, no particularmente *contra él* ni tampoco atrapados *en él*. Es en ese sentido que hemos defendido una autonomía -no aséptica, pero real; no esteticista o narcisista, pero efectiva- de la literatura. La libertad de la literatura no consiste en estar exenta de prejuicios, sino en su capacidad para trascender los límites, incluso psicológicos, del propio autor, de su época y su contexto; el gran texto literario, el canónico, el *clásico*, persiste y sigue hablando más allá del propio horizonte y fusionándolo con otras visiones del mundo.

De este modo, no es lo mismo estudiar una tradición, asimilarla y estar inserto en ella, que ser un tradicionalista. No es lo mismo conservar para transmitir y para crear, que ser un conservador. La tradición literaria es nuestro horizonte de significación: incluso para negarla, recrearla, transformarla o enriquecerla, hay que asimilarla primero desde una perspectiva crítica y madura: es así como verdaderamente se alcanza la edad adulta de la razón. Lo propio de la tradición es una renovación constante y no el apego a la beatería ideológica que impide el diálogo y el crecimiento cultural.

En *Sobre el descrédito de la literatura*, García Gual recuerda las palabras de Hannah Arendt en *Between Past and Future*: “en el mundo moderno, el problema de la educación está en el hecho de que por su naturaleza misma la educación no puede prescindir de la autoridad ni de la tradición, y que debe, no obstante, ejercerse en un mundo que no está estructurado por la autoridad ni retenido por la tradición” (1999: pp.38-39). Esta misma opinión la comparte Allan Bloom cuando en *The Closing of the American Mind* denuncia el abandono de los clásicos y la pérdida del sentido ético y estético en las universidades. Este libro, una reflexión sobre la orientación y la degeneración de la cultura estadounidense, sirve como interlocutor en el ensayo de García Gual titulado “Sobre la degradación de la educación universitaria” (cf. 1999: pp.55-70). Allan Bloom es un personaje que defiende un humanismo tradicional. Frente a los progresistas, es un tradicionalista reaccionario. Es obvio. Un progresista leerá los textos más recientes sobre estadística y economía: la tecnocracia exacerbada. En cambio, Allan Bloom es traductor de la *República* de Platón y del *Emilio* de Rousseau, ha escrito un libro sobre Shakespeare y es un fanático de Hegel.

Lo primero en la tradición a reivindicar es la necesidad del canon. Según Harold Bloom, originariamente el canon significaba la elección de libros en las instituciones de enseñanza. Posiblemente aquello que vino a poner en crisis la idea de canon fue el multiculturalismo. Esta es una de las ideas más difíciles de entender. En el terreno de las artes un texto que aporta diversas pistas para comprender el multiculturalismo es el de Ana María Guasch, *El arte último del siglo XX (Del posminimalismo a lo multicultural)*. Más o menos, Guasch entiende que ese fenómeno social y cultural en las artes se origina a partir de las relaciones que se dan entre las estructuras dominantes y el surgimiento del arte de las culturas colonializadas, de las minorías y de las áreas periféricas. Este tipo de eventos sociales conduce a otros interesantes fenómenos como la desterritorialización, el nuevo internacionalismo y la globalización. Gracias a ello se origina un mundo pluralizante y con un fuerte compromiso con lo étnico y con el feminismo, antiautoritarista, antielitista y, en un descuido, anarquista.

En otras palabras, lo que hay en el fondo es una especie de desplazamiento de aquellos grupos que la conceptografía democrática ha llamado eufemísticamente *minorías*, por encima de la denominada *tradición*. Ésta se confunde con una especie de conservadurismo decimonónico, radical y antipro-

gresista. Este *prejuicio contra el prejuicio* ha conseguido que muchos adopten la estafeta de antitradicionalistas: romper con el pasado, o mejor dicho, con los valores culturales del pasado, es lo *chic*. Es de lamentarse que haya quienes no puedan percatarse de que no es posible borrar a la tradición. Más que decir que cargamos sobre los hombros más de dos mil años de pensamiento, hay que entender que los tenemos a nuestra disposición, y que su influencia nos constituye y nos enriquece: *abrevamos en la Historia porque somos Historia*. Ello es especialmente patente y verdadero en la literatura.

Bloom considera que una de las características de los “espíritus de la novedad” es, precisamente, la *crítica* dirigida hacia la tradición. El culto a lo nuevo es más sencillo que el aprendizaje y la asimilación de la filosofía griega, por ejemplo. A lo largo de su *Canon*, Bloom manifiesta su creencia en una tradición y afirma que, con ella, la literatura puede valerse por sí misma. Lo más atractivo de su propuesta es la defensa de la autonomía de la literatura. Se trata de leer por placer y goce intelectual. Lógicamente, en un mundo ideologizado este tipo de propuestas no dejan de ser escandalosas. No obstante, Bloom tiene razón. Lamentablemente, la pluralidad de las sociedades modernas no puede dejar de afectar al arte y la literatura. Y, en efecto, todo tipo de ideologías espurias, progresismos, críticas de corte multicultural, marxista, feminista, neoconservadora, historicista y deconstruccionista, desvían la finalidad de la literatura.

La terminología que se ha puesto de moda en Estados Unidos para referirse a esos grupos y movimientos no deja de ser agresiva. Se les llama “escuelas del resentimiento”. Bloom no es el único que se dirige a ellos con aires despectivos. En 1993, Robert Hughes publicó un libro titulado *Culture of Complaint. The Fraying of America*. Un año después, se tradujo al castellano: *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas*. Un ensayo arriesgado para ser publicado en países demócratas. Sin embargo, ahí está: no se salva ni la demagogia derechista ni el despotismo ilustrado de la izquierda. Harto de “lo políticamente correcto”, Hughes acaba con los *grupos alternativos*, ridiculiza y avergüenza el racismo, el fanatismo religioso, el feminismo, la ignorancia y el patriotismo; los neoconservadores, los políticos, los empresarios, los *prolife* y la CNN; en fin, el mundo propagandístico en el que vivimos está tomado por el cuello. Y es con las garras de Hughes. Otro ensayo en la misma línea es el de Christian Kopff, titulado *The devil knows latin*.



No es el caso emprender un debate con ningún grupo ni creencia. Lo que sí es pertinente es recuperar la autonomía de la literatura. La siguiente idea es una vez más de Steiner desde una perspectiva menos hedónica que la de Bloom: leer es *comprender*; leer es volver al texto, enfrentarse al texto, y si no es posible evitar todo tipo de prejuicio, sí es necesario leer sabiendo que el texto significa algo al margen de nuestros intereses. Es entonces

“cuando la experiencia que vivimos [al leer] resulta ser la del significado, hacemos como si el texto (la pieza musical, la obra de arte) *encarnara* (la noción se basa en lo sacramental) la *presencia real* de un *ser significativo*” (1997: p.72).

Esta idea de *Pasión Intacta* insinúa que Steiner está buscando algo más allá del placer de la lectura: un significado. Steiner hace el mismo matiz que nosotros hemos hecho a Bloom: la autonomía del arte (el arte por el arte) es importante como consigna táctica, una rebelión necesaria contra la didáctica filistea y el control político, pero debe evitarse extremar sus consecuencias, pues puede conducir al puro narcisismo.

Placer y significado son dos objetivos del acto de leer. Deben ser individuales. Insistimos, el papel de la crítica es insoslayable, pero debemos entender que la crítica y los comentarios *no rehacen* de modo absoluto el texto. Esto significa que lo que se busca en la lectura es la *comprensión* de un horizonte ajeno. Y esto implica *rehacerlo* en un sentido sumamente restringido: recrear su mundo para alcanzar el sentido original y no concluir con aspectos ajenos a la obra. Hay que distinguir entre *rehacer el texto* y *rehacer el sentido del texto*. No son una misma cosa. Foucault y Derrida pensarían que un texto podría ser diluido hasta que el autor, e incluso el intérprete, lleguen a perderse en la *no significación*. No obstante, el texto ahí está, ante los lectores y en él hay un significado, una *presencia real*. De no ser así, cada uno podría decir el mayor número de incoherencias sobre un texto, sea literario o filosófico, sea una pintura o una pieza musical. No tiene ningún sentido redactar incoherencias sobre una obra de arte que posee, en cualquier caso, una lógica interna, una *coherencia individual* que es indicio de *significado*.

Uno comprende en la medida en que hurga afanosamente en lo que el *texto significa por sí mismo*, aunque esto nunca pueda alcanzarse del todo. Brilla la paradoja: la única manera de alcanzar el mundo que el texto despliega *ante mí* es buscar aquello que el texto significa *por sí: el mundo del texto*. En este sentido, la literatura requiere un alto grado de autonomía. Por eso leer es un acto que en buena medida es individual. Esto no significa que sea privado. Como lo entendió Kant, la experiencia estética es subjetiva pero

por un “misterio” place universalmente sin necesidad de conceptos determinantes e incluso funge como una experiencia que invita a la comunión universal. Por esta razón, extraer el significado de los textos literarios es hallarles el sentido vital, su validez para todo ser humano, sin que las ideologías sociales impongan la forma preponderante, y con una expresión que sea capaz de trascender las condiciones raciales, las creencias y los contextos particulares. La literatura está hecha para ser entendida y, a partir de su comprensión, será posible recuperar nuestro sentido originario. Pero, ¿toda literatura podrá ser capaz de situarnos en nuestra humanidad?

La pregunta anterior es tal vez la que ha ocasionado que los *heterodoxos* como Bloom se arriesguen a seleccionar autores pertenecientes a una tradición con unos valores estéticos no perecederos. En *Pasión Intacta*, Steiner sostiene que lo clásico o lo canónico no deja de ser una descripción más o menos persuasiva, comprensiva y consecuente de un proceso de preferencia. Pero entonces, ¿qué criterio tiene en consideración Harold Bloom al momento de proponer a veintiséis escritores capitales? Su respuesta en todos estos casos es una forma de originalidad que, o bien no puede ser asimilada, o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña. Entre las seleccionadas, obras como *La divina comedia*, *El paraíso perdido*, *Fausto*, *Ulises*, etcétera, provocan una sensación de asombro en los lectores.

Aunque muchos consideran que Bloom es un conservador, su intención no es otra más que la autonomía de la literatura. Por ello, declara con toda paz que no le interesa el debate entre los defensores derechistas del canon -ésos que desean preservarlo en virtud de sus supuestos valores morales- y la trama académico-periodística de los personajes de la llamada Escuela del Resentimiento -ésos que desean derrocarlo con el objeto de promover supuestos programas de cambio social. Sabe que el proceso de destrucción del canon está muy avanzado y, con todo, confía en que las obras seleccionadas han destacado por su originalidad y su capacidad para instalarse permanentemente en la tradición. Sin embargo, también es consciente de que las actuales instituciones educativas están atestadas de “resentidos idealistas” que con frecuencia cuestionan su validez para el mundo multicultural.

Canon, explica Bloom, es una palabra religiosa en su origen y, en la actualidad, se ha convertido en la selección de textos que compiten para sobrevivir a lo largo de la historia. Evidentemente, a ningún escritor contemporáneo le hace demasiada gracia saber que lo más probable es que su talento sea inferior al de Shakespeare o al de Goethe. Steiner suele decir que una de las razones por las que abundan los discursos parasitarios es porque se echa de

menos un talento, un genio, como el de Shakespeare, Dante o Aristóteles. Es posible, creemos, que el estilo de vida moderno impida la aparición de nuevos grandes genios.

Bloom es un fanático de la esteticidad de Shakespeare. La considera única y la más original. Por ello, es el centro del canon. Llega a decir, incluso, que el literato inglés es la roca sobre la cual terminará derrumbándose la Escuela del Resentimiento. Dante es el segundo centro del canon, aclara Bloom, siempre y cuando se esquiven las alegorías teológicas, cosa que en lo personal nos parece difícil -y comparten este parecer comentaristas tan relevantes como Mandonnet y Gilson. Después de Shakespeare, según Bloom es Chaucer quien, con sus *Cuentos de Canterbury*, ocupa el primer lugar entre los escritores ingleses. La naturaleza humana la han conformado, según el autor, Shakespeare y Cervantes. Por parte de los franceses, nadie puede olvidar los extraordinarios ensayos de Montaigne. Su lectura es una de las delicias más grandes de la vida. Tampoco es posible soslayar las piezas teatrales de Molière. Cuentan también con su lugar en el canon: Milton, Samuel Johnson y Goethe. Estos son los autores de la llamada “edad aristocrática”.

El ensayo de Bloom dedicado a Goethe es muy regular. En algo tiene razón: Goethe no puede leerse en inglés. Bien admite que la familiaridad que puede tener Shakespeare con los norteamericanos es tanta como la lejanía que puede haber con Goethe. Debe recordarse que Bloom es un neoyorquino. Difícilmente podría percatarse de que Norteamérica no ha tenido un autor con la universalidad de Goethe. Cualquiera que conoce la conformación de la *Bildung* alemana sabe que Lutero, Schiller, Hölderlin y el propio Goethe son definitivos. La cultura norteamericana es joven si se le compara con el proyecto de formación (*Bildung*) cultural y educativa de una nación como Alemania. La *Bildung* es lo más parecido a la *paideia* griega, un admirable modelo educativo.

A la edad aristocrática sigue la democrática. Bloom la caracteriza como una edad caótica en donde los poemas no tratan sobre nada. Su tema es el propio tema, que se manifiesta como presencia o ausencia. Los autores que conforman la llamada edad democrática son, en primer lugar, Wordsworth y, una mujer, la primera, Jane Austin. Después aparece Whitman como figura central de la literatura norteamericana. No es nuestro objeto ni parafrasear ni discutir a fondo el canon de Bloom. Se trata tan sólo de recordar escuetamente algunos personajes que lo conforman. A las edades aristocrática y democrática sigue una aún más caótica: Freud, Proust, Joyce, Virginia Wolff, Kafka, Borges, Neruda, Pessoa, Beckett.

Bloom no pasa inadvertido. En el 2001, en un volumen de la revista alemana *Der Spiegel* el tema del canon reapareció: *Was man lesen muss? Die Bibliothek der besten Bücher* (¿Qué debe uno leer? La biblioteca de los mejores libros). Ahí, el crítico alemán Marcel Reich-Ranicki presenta el canon alemán: *Das Nibelungenlied*, *Walther von der Vogelweide*, Lutero, Gryphius, Hoffmann, Lessing, Goethe, Schiller, Hegel, Hölderlin, Novalis, F. Schlegel, von Kleist, Brentano, Eichendorff, Heine, Büchner, Nietzsche, Mann, Rilke, Hesse, Döblin, Musil, Kafka, Roth, Brecht, Frisch, Weiss, Celan, Grass, Bernhard, Bierman, etcétera. Hemos omitido algunos autores, pero el lector podrá darse cuenta de la riqueza en estos personajes.

Volker Hage y Johannes Saltzwedel escribieron también un largo artículo titulado *Arche Noah der Bücher* (*El arca de Noé de los libros*). El problema reaparece: ¿por qué no se lee? Si se lee, ¿qué leer? Y sobre todo: ¿quién necesita un canon cuando ahora existen las listas de ventas? ¿Quién necesita críticos u orientadores serios en cuestiones literarias cuando la importancia de un libro se mide por sus resultados mercadotécnicos? La situación del mundo literario es análoga a aquella situación que se suele plantear: si usted estuviese en una isla desierta, ¿qué libros llevaría? Hagamos de cuenta que la miseria cultural nos obliga a seleccionar los libros que tenemos que rescatar. Ésta es la función del canon. Y por ello, el artículo se pregunta si la omisión de un canon no es el regreso a la barbarie. Ahora bien, la selección de libros no es sencilla y mucho menos cuando por cuestiones políticas se excluye a Rilke y von Kleist para colocar a poetas mediocres pero “políticamente correctos”.

En este mismo artículo reaparecen Bloom y Steiner. Bloom, el autor del canon. Steiner, el crítico de la cultura norteamericana que piensa que presentar un canon es como establecer una regla deportiva: con la palabra canon se menciona una nueva forma de juicio sobre la obra literaria para llegar a un consenso sobre qué hay que leer. Steiner piensa que el canon debe ironizarse y relativizarse, pero debería servir para confrontar a la gente. Los estudiantes universitarios tienen listas de lecturas. La elaboración de esa lista podría llevar a nuevos debates sobre el canon. Se trata de seleccionar textos con un alto valor literario y que no sean leídos por obligación sino como una oportunidad de confrontarse uno mismo. Un lector esforzado puede leer 5000 títulos a lo largo de toda su vida y siempre le faltará qué leer. Un canon es obligatorio entre quienes apenas leen.

Shakespeare es, lo hemos dicho ya, el centro del canon para Bloom. Es enriquecedor confrontar este parecer con el de Steiner en una breve conferencia titulada “Una lectura contra Shakespeare”, incluida en *Pasión Intacta* y dictada en 1986 (cf. 1997: pp.81-113). Steiner comienza esbozando la posibilidad de que la polémica entre filosofía y literatura haya llegado a su fin. Platón fue quien, como hemos mencionado, comenzó con la expulsión de los poetas por decir mentiras. Aristóteles, según Steiner, le atribuyó a la tragedia fines terapéuticos y con ello la incorporó a la política y le inyectó un carácter cívico. Aunque la apreciación de Steiner respecto a Aristóteles no es del todo correcta, pasa. Si se lee la *Poética* con cuidado, es posible entender por qué, para varios filósofos de la tradición medieval de Occidente y, sobre todo, para los comentadores árabes, este texto debe formar parte del *Órganon*, título bajo el cual se agrupan los tratados de lógica. Aristóteles sabe que la poética posee una estructura propia.

No es el caso ahondar en Aristóteles, pero sí es obligación del estudioso de la *Poética* buscar las distintas opciones interpretativas y evadir la trillada creencia de que Aristóteles no es capaz de apreciar el arte independiente de factores externos. Steiner cae en ella. Omitiendo muchos siglos de pensamiento y, sobre todo, el espíritu romántico, que fue quizá el primer movimiento que enfrentó la escisión entre filosofía y poesía, Steiner llega directamente a Heidegger. En él se da la unidad entre *denken* y *dichten*. Las palabras no se traducen con facilidad, pero podríamos decir que se trata de *pensar* y *poetizar*. Para Heidegger, pensador y poeta están ligados al mismo acto y al mismo testimonio del ser. La idea heideggeriana nos ha sugerido que los dos discursos están llamados a significar, a ser entendidos. Filósofo y poeta están llamados a recuperar el sentido y significado de las palabras porque éstas son un *punto* hacia el mundo.

La pregunta que podría formularse es qué sucede cuando alguien, un comentador o crítico, renuncia a encontrar el sentido de las palabras. Steiner discute contra quienes han ensayado este tipo de lecturas (*nihilismo del significado*, podría llamarse), ante uno de los literatos más reconocidos y estudiados: Shakespeare. Casi nada puede agregarse sobre la obra del escritor inglés. No tiene sentido, incluso, redactar más ensayos sobre el asunto. Samuel Johnson es el mejor editor y crítico de Shakespeare. Es un crítico que sabe guardar distancia: Shakespeare es el *primus inter pares*, pero también es un ser humano como cualquiera. Se atreve a cuestionar cómo es posible que el

propio Shakespeare haya vivido confundido sobre la verdadera orientación de su genio.

Shakespeare fue canonizado a finales del siglo XVIII y del XIX. Steiner tiene razón, los comentarios sobre el inglés sobrepasaron los límites entre la década de 1780 y el año 1830. Basta con revisar el auge que tiene su literatura en los filósofos que cultivan la nascente estética filosófica en esos años. Shakespeare es una verdadera revelación porque en él aparecen categorías estéticas que apenas se valoraban entonces: lo sublime, lo grotesco, lo pintoresco, lo cómico, etcétera. Estamos ante un autor dotado. No obstante, la cantidad de estudios y comentarios sobre su estilo y su genialidad, su estructura, la riqueza de sus pasajes, ha sido el desvanecimiento de su esencia pura, piensan algunos estudiosos de la literatura. La idea es descabellada, pero no tanto como parece. Nos viene a la mente el problema de las traducciones: ¿a quién han leído los que han leído las traducciones de Shakespeare?

El anterior es un problema común: o se intenta leer a los autores en su lengua original o se lee al traductor. El ejemplo más común y complejo en este aspecto se encuentra en las traducciones de poesía. Shakespeare corre, pues, el riesgo de no ser leído tal y como es. En cualquier caso, la menor o mayor fiabilidad de la traducción es posible por las tan mencionadas presencias reales: bien saben los hermeneutas que, sin un referente lingüístico, la traducción es imposible. Traicionado o no por las traducciones, Shakespeare es un autor que ha trascendido y que Bloom no sitúa tan sólo en el centro del canon inglés, sino al centro del canon occidental. Esto quiere decir que todo aquél que se precie de tener cierta delicadeza de gusto literario tendrá que leer a Shakespeare en inglés. Sólo de esta manera podría alguien estar dispuesto a adentrarse en las discusiones y observaciones de Tolstoi o Wittgenstein sobre Shakespeare.

Shakespeare, ¿al centro del canon? Steiner recuerda la suspicacia con que Wittgenstein se aproxima al dramaturgo inglés. 1950: *nie etwas mit ihm anfangen*, más o menos, “nada se puede hacer con él”, refiriéndose a Shakespeare. Nada se puede hacer porque su lectura exige descifrarlo. Wittgenstein leía inglés desde los años en su Viena natal. No obstante, en sus *Investigaciones Estéticas* piensa que posiblemente tanto elogio sobre Shakespeare se ha convertido en algo convencional y obligatorio: no son pocos estos fenómenos literarios de prestigios artificiales, de sumisiones injustificadas, como ante el “traje nuevo del Emperador”. Como piensa Steiner, sí, es posible que Wittgenstein prestara atención a Leavis, quien hacia 1946 había puesto a

Milton por encima de Shakesperare. Wittgenstein entonces no se atrevía a canonizar a Shakespeare y se preguntaba qué hubiese dicho Milton sobre el asunto.

Shakespeare, el lúdico. Sus símiles tan malos son directamente proporcionales a su belleza fonética. Quizá su genialidad radica en su capacidad para crear mundos poéticos. Wittgenstein rechaza esta opción. No lo hace para escandalizar. Wittgenstein escandaliza, pero por lo general, su intención no era ésa. Después de varios sobresaltos filosóficos y lingüísticos con Wittgenstein como tela de fondo, Steiner llega a donde el lector desea. A una pregunta: ¿vale la pena argumentar algo sobre la crítica de Wittgenstein? Y la pregunta subsecuente: ¿qué puede decir el mismo Steiner sobre Wittgenstein? ¿Qué puede decir cualquiera sobre un filósofo que entiende el lenguaje como el límite del mundo? Steiner hace frente a la observación wittgensteiniana y afirma que los apuntes y reflexiones de Wittgenstein contra Shakespeare son suposiciones mal argumentadas, con influencia tolstoiana y con una inclinación hacia el realismo de la literatura adulta. Wittgenstein no entiende porque desea encontrar simetría en algo asimétrico. Pero ésta es una crítica enclenque. Vale más la pregunta: ¿es el lenguaje suficiente para leer y comprender a Shakespeare? Más allá del lenguaje, insiste Steiner, hay una *presencia real*. Mientras el lector no se arriesgue a buscar esa constante metafísica no verá en la literatura nada más allá de las palabras: solamente el texto.

## 8

¿Podrá sustentarse un acercamiento no ideológico al arte y la literatura, con la finalidad de hallar en ellos la presencia real? La autonomía del arte parece poco factible. Así lo atestigua en buena medida el arte del siglo XX y varias obras posmodernas. ¿Existe alguna razón para explicar la ideologización de las artes? ¿No es perfectamente justificable que por su compromiso humanista las artes procedieran de esa manera? Esta pregunta señala el regreso a los comentarios de Jean Clair que ya anunciábamos en las primeras líneas de este ensayo. Se trata de establecer una analogía entre la situación *ideológica* de las artes plásticas, en especial la pintura, y la situación *ideológica* de la literatura. El primer asunto está sugerido de manera pertinente en

el ensayo que cierra el libro ya aludido, *La responsabilidad del artista*, y que se titula “La cara y la jeta. (El momento presente)” (cf. 1998: pp.101-126).

La observación con que abre ese texto podrá ser cuestionada por muchos, sobre todo en países latinoamericanos, tan receptivos al surrealismo. Clair explica cómo de todos los movimientos de vanguardia el único que ha perdurado es el expresionismo. Nadie, dice Clair, se considera actualmente cubista ni futurista, dadaísta ni surrealista. El francés describe estos movimientos como revoluciones efímeras hundidas en la Historia y conocidas por la abundante documentación que hay sobre ellas. Obviamente, también subsisten gracias a las obras. Desconocemos si Clair mantuvo alguna relación con Jean Schuster, albacea testamentario de André Breton. Al menos hasta 1996 todavía existía un grupo de viejos surrealistas, quizá no tan activos, pero sí ocupados en conformar un archivo de documentación lo suficientemente grande. Entre ellos, destacaban Jean Louis Bedouin o el todavía vivo Claude Courtot. Lo que Schuster, entrañable amigo, y su grupo de gente sostenían, era la vigencia del surrealismo, quizá no como movimiento original (el mismo Schuster marcó su terminación dos años después de la muerte de Breton), pero sí como un movimiento revolucionario en las artes plásticas y en la literatura que ahora se repetía en muchas manifestaciones artísticas supuestamente “novedosas”. Y tenían razón: el arte objeto, la *performance* y las instalaciones ya existían en el surrealismo.

Para Clair no es el surrealismo la vanguardia viva. Es el expresionismo. Lo describe como un movimiento vigente porque todavía plantea interrogantes. Clair ha sido director del Museo Picasso, y no es posible seguirle en esta argumentación sin sospechar que en la supuesta vigencia del expresionismo latan motivos económicos. Por los años treinta hay diversidad de pintores clasificados en este estilo, que nacen y crecen dentro del aparato burocrático estadounidense. Entender el expresionismo fuera de intereses económicos es complejo. Popper, por ejemplo, recuerda Clair, le atribuye a ese estilo el declive del arte contemporáneo; filósofos como Brice Parain explican cómo el expresionismo veda cualquier posibilidad de verdad. En las artes gráficas, esta forma de hacer arte, podría identificarse con el *no significado*. Por otro lado, el mismo expresionismo que parece no significar nada, podría interpretarse como un intento por salvaguardar la autonomía del arte. Ante el mundo de las ideologías y las interpretaciones externas a la obra, el color al desnudo y la explotación salvaje del material no deja otra salida que mirar el arte en sí mismo.



La historia del arte contemporáneo no se reduce al expresionismo. En varias manifestaciones artísticas los objetos tienen un valor en sí mismos: incluso el material empleado en la creación habla por sí mismo. Piénsese por ejemplo en los trabajos de “objeto encontrado” de Pablo Picasso contruidos con metales y pedazos de tubos, cartones, trapos y piedras. Este tipo de creaciones no consiste en el arte de copiar sobre un lienzo. En el caso de Picasso como podría suceder en el de Moore, Lipchitz, Tápies, Hans Arp o algunos trabajos de Marcel Duchamp o Max Ernst, el material habla por sí mismo porque forma parte importante de la representación. Se trata de mirar una obra de arte visualizando la identidad que existe entre el material empleado y su pura representación, imite o no imite alguna otra cosa.

Los objetos artísticos son autónomos. De ahí que la modernidad haya creado un recinto para aislarlos y no considerarlos como simples decoraciones u objetos artesanales. Ese recinto fue el museo. Y decimos “fue” porque la activa creación de objetos de arte y su inserción en el mundo comercial ha hecho que el arte salga del museo y ocupe el espacio público: promocionales, ciudades, escenarios, avenidas, escaparates, el arte público. Una visión histórica del arte, desde las cavernas hasta los carteles publicitarios que adornan las avenidas de las grandes ciudades, nos haría sospechar con toda razón que el estatuto propio del arte es simbolizar algo.

Sin embargo, debemos delimitar nuestra tesis: si bien el arte puede ser simbólico y abunda a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI un arte claramente ideologizado, nos interesan artistas que en verdad plantean la autonomía del arte del modo como la hemos presentado, es decir, un arte en donde la representación vale por sí misma y no por la ideología a la que remite. En este sentido, puede entenderse que el problema sobre la autonomía del arte no está resuelto. Se gesta, como hemos señalado, a lo largo del siglo XVIII y es tema relevante a lo largo del XIX. No obstante, resulta sumamente difícil que las creaciones artísticas alcancen una autonomía total como la que perseguían Lessing o Kant. Esta visión es particular y obviamente requeriría un espacio amplio para proyectar la totalidad de ideas que pueden generar artistas como Moore, Picabia, Schwitters, Duchamp, Tapiés, Pollock, Kooning o algunos pintores abstractos. Éstos son solamente algunos de los artistas importantes para comprender la autonomía del arte en tanto que sus obras resaltan la pura representación por encima del mensaje que puedan transmitir. Desde varias de sus creaciones podemos entender que los colores, las texturas, los materiales, tienen un valor autónomo.

Nos arriesgamos a comentar brevemente el trabajo de algunos artistas que lejos de presentar la autonomía del arte como un problema de Estética filosófica se aventuran a concretar tal autonomía en el valor de la pura representación. El primero de ellos es Mondrian. Sus primeros trabajos no son otra cosa que pinturas paisajistas. Sin embargo, a partir de 1907 sus cuadros adquieren una dimensión lineal ensortijada que desemboca en un efecto visual curvilíneo. La *Composición oval con árboles*, pintada en 1913, corresponde a una libre composición en donde en un oval se encierra una libre representación de la naturaleza que se corresponde únicamente con la mirada particular del artista: a cambio de la mimesis copista, hay un juego de rectas, rombos y ángulos rectos rodeados por un oval. No hay ahí más que geometría y color. Mondrian se traduce casi siempre en líneas y coloridos -a veces muy cercano a Klee- que sugieren vitalidad desde la pura representación.

Junto a Mondrian, la neoplástica de Klee es una muestra de los planos planimétricos. Esto quiere decir que Klee omite las superficies, las terceras dimensiones o los relieves corporales. Klee prefiere las grecas, los rombos y los ensambles como si fuesen rompecabezas. Quizá los trabajos más significativos en este sentido son los que pinta aproximadamente desde 1909. En algunos otros cuadros, los más maduros, pinta grafismos primitivos, granos anchos y se fija en las texturas. Las formas son autónomas. La representación de la forma también es sumamente importante en el suprematismo de Malevich: curvatura, superficie, figura, plasticidad.

A lo largo de los años treinta encontramos algunos pintores que también revelan la autonomía del arte. Éste es el decenio más pobre para algunos historiadores del arte, ya que no hay movimientos decididamente nuevos. Sin embargo, su importancia radica en que es una década de transición y, por tanto, sumamente creativa. Nos interesan Fautrier y Dubuffet. La creatividad de estos dos pintores se gesta en la década citada pero sus obras con mayor impacto son posteriores. Fautrier se expresa con un juego entre color y materia, con consistencia y pesadez, como si fuesen prótesis corporales. Independientemente de la lectura fisonómica y sensualista que hay en varios de sus cuadros, Fautrier sabe expresar las formas de manera autónoma alcanzando la identidad entre materia, figura y color independientemente de lo simbolizado. Dubuffet deja de pintar por veinte años y hacia finales de los años treinta reaparece con el llamado *Art brut*. Se trata de figuras circulares, líneas, plastas, garabatos que generalmente sugieren detalles anatómicos.

Kooning, holandés, emigra a Estados Unidos en 1926 y ahí desarrolla su estilo luminoso y equilibrado, fuertemente apoyado en siluetas pintadas de

manera informal e indecisa, pero con un trazo bellissimo. El *Interchange* de 1955 es un ejemplo formidable. Podríamos mencionar también la obra de Pollock, Rothko, Poliakoff, Klein, Manzoni, etcétera. Hasta el momento solamente hemos hablado de pintores. También existen artistas versátiles entre los que pueden incluirse Duchamp o Beuys. En este tipo de artistas la autonomía es homóloga a la libertad. De ahí que no sean exclusivamente pintores sino que logren expresar las artes de manera total: pintura, escultura, fotografía, actividades manuales, *performance*, teatro, ópera, instalaciones, etcétera. A este tipo de expresiones puede sumarse lo que han logrado algunos artistas que se han acercado a la tecnología: imágenes modificadas digitalmente, montajes y retoques: en vez del lienzo, la pantalla; en vez del pincel, el *mouse*.

El arte sigue ocupando el espacio más expresivo, libre y autónomo para el ser humano. Una mirada al arte desde la autonomía nos lleva a descubrir diversidad de expresiones que tienen un origen específico: el artista. Que el arte sea autónomo no significa que sea un lenguaje cerrado o incomprensible, ni que sacrifique su dimensión comunicativa. Significa que nuestra imaginación está llamada a deleitarse con la pura representación, con la pura presencia de la obra de arte y los efectos que evoca en nosotros.

Que el expresionismo sea el paradigma de la autonomía del arte es una tesis nuestra muy discutible; no la admitiría Gombrich, por ejemplo. Curiosamente, y ello nos devuelve a las raíces de nuestra discusión, es muy posible que los orígenes del expresionismo se remonten al romanticismo alemán. Clair recuerda cómo en Herder y Hamann (“el mago del Norte”) existe una genealogía expresionista del lenguaje. Sobre todo en Herder, el lenguaje está vinculado a la expresión de la certeza sensible: el lenguaje expresa nuestro ser entero, la totalidad de nuestras sensaciones, nuestra vida interior, la libertad del alma; de la pura certeza sensible surgen dos cosas distintas, un yo y un objeto o, mejor dicho, un yo que *reflexiona* sobre un objeto. Este modo de entender el lenguaje podría pasar como la antesala del expresionismo.

Es difícil determinar si una pintura expresionista significa algo por sí misma. Y esta crisis del significado en el expresionismo es la misma de la literatura. De modo que la situación actual es desoladora: o se improvisan comentarios sumamente subjetivos, o se niega que las obras puedan significar, o se busca su significado en un pretexto exterior. En muchas ocasiones la justificación externa de las obras de arte y literarias no llega a ser siquiera ideológica. Puede permanecer en la mera charla bizantina. Clair ofrece un nuevo concepto para diagnosticar la situación de las artes: la *nostalgia del*

*arte*. Hay un momento histórico, quizá discutible, en que el arte deja de ser el punto de encuentro entre el conocimiento intelectual y el placer de los sentidos. El arte deviene, tal vez, algo sin significado. Como piensa Gombrich, los historiadores del arte discuten que Duchamp enviara un mingitorio a una exposición, mientras los universitarios descifran los códigos genéticos: la diferencia del nivel intelectual es inconcebible. Aunque por supuesto, creemos que en el gesto de Duchamp hay una dosis de creatividad, ingenio e ironía que merecen, paradójicamente, una reflexión seria.

El expresionismo (idiotismo, para algunos) nos reubica en un problema real: el del significado. Una obra de esta clase se interpreta o no, tiene sentido o no. Puede optarse por responder, como haría un positivista lógico, diciendo inmediatamente que no. Al contrario, puede uno comportarse como un tardorromántico y buscar una *expresión* (un enunciado) que manifieste un sentimiento ante la vida. Tesis: el expresionismo *da qué pensar* (el énfasis es kantiano, y la idea, de Ricoeur). Antítesis: tal vez no deba perderse el tiempo observando y buscando respuestas en un lienzo rayado arbitrariamente. No sabemos todavía qué contestar: ¿la cara o la jeta? Si es una pintura expresionista un rostro con significado, ¿qué *decir*? Las últimas líneas de *La responsabilidad del artista* bastan por el momento. Tesis: el papel más elevado del arte ha sido *llamar* a los seres y a las cosas por su nombre, palabra por palabra. Antítesis: el arte contemporáneo ha olvidado sus deberes y también sus poderes.

## 9

¿Habrá alguna manera de recuperar el sentido del arte contemporáneo? Como se pregunta Proust, ¿habrá algún paraíso que no sea un paraíso perdido? ¿Es la ausencia lo único presente en el arte contemporáneo? Pensemos otra vez en las artes plásticas. Tras el supuesto nihilismo del arte contemporáneo pervive una intención metafísica. Ésta mucho tiene que ver con lo que hemos venido llamando, en la terminología de Steiner, la *presencia real*.

¿Qué es lo que vemos en el cuadrado negro de Malevitch? ¿El ser o la nada? El arte contemporáneo plantea interrogantes como éstas. Su extraña expresividad, su elitismo y nihilismo, su violencia y su paganismo, ha sido desconcertante para muchos. En 1997, el filósofo norteamericano Arthur C.

Danto publicó un libro titulado *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la Historia*. En este libro encontramos algunas de las aproximaciones artísticas y filosóficas más interesantes al arte de hoy. Como el título indica, el texto retoma una de las nociones de filosofía del arte con mayor vigencia: el fin del arte.

Ciertas ideas de Arthur C. Danto nos permiten replantear cuestiones útiles para enfrentar la crisis de sentido del arte contemporáneo. Concretamente la vieja idea del “fin del arte” —sugerida por Hegel y reencontrada en Danto— nos permite diagnosticar la situación del arte actual y pensar en su posible trasfondo.

Fernando Inciarte (†) utiliza algunas coordenadas muy similares a las de Hegel y Danto para analizar la ruptura entre arte y culto inherente al arte contemporáneo. En uno de sus ensayos póstumos, publicado en 2004 y titulado “Arte, culto y cultura”, Inciarte retoma, como lo hizo Danto, la tesis del fin del arte. Se pregunta: “(...) ¿puede un hombre como Hegel, que definitivamente no era un profeta sino meramente un filósofo, haber divisado en el futuro, tan lejos? ¿Es verosímil que pudiera prever la crisis, especialmente de las artes figurativas, en nuestro siglo? Dicho de otro modo, ¿por qué, en razón de qué reflexión o conocimiento de causa, puede haber predicho Hegel la situación de las artes figurativas de nuestro tiempo?” (2004: p.68). En efecto, desde Hegel, podían preverse tiempos difíciles para las artes. Pero la pregunta es: ¿cómo es que el nihilismo en el arte nos ha vuelto a enfrentar a la pregunta originaria sobre qué es el arte? Nuestra intención en las siguientes líneas es explicar, echando mano de Inciarte, cómo es que el arte contemporáneo ha significado un *ritorno* al sentido, una vuelta a la metafísica. Y más atrevido todavía, la ruptura con el culto y lo sacro ha significado una vuelta a la metafísica del ser.

La primera mitad del siglo XX ya está marcada por innovaciones artísticas desconcertantes para todos: en 1913 Duchamp eligió el primer *ready-made* (objeto de arte ya hecho y firmado), ese mismo año Malevitch declaró que la única dirección que el arte podía tomar era la del cubismo futurista, en 1922 los dadistas festejaron en Berlín el fin del arte (“El arte no existe, es inútil cantar”), también en ese año los artistas de Moscú declararon que la pintura de caballete pertenecía a una sociedad caduca, en 1924 los surrealistas declaraban que el único rumbo posible para el arte era el psicoanalítico, para 1940 los Estados Unidos marcaban la pauta vanguardista y todo era arte abstracto.

En 1984 aparecieron dos ensayos referidos al “fin del arte”. Por una parte, el historiador alemán Hans Belting publicaba un texto sobre el tema, sospechando que se había suscitado un cambio histórico relevante en la producción de las artes visuales (1984). Por otra, un breve ensayo, la semilla de un libro publicado más tarde, del filósofo norteamericano Arthur C. Danto (1984). Ambos intentaban referirse a la muerte del arte y, sin embargo, Danto evitó la consigna lapidaria. Por su influencia hegeliana, se percató de que estaba siendo testigo del nacimiento de otro tipo de autoconciencia (1997: pp.13-14). Hablar del fin del arte significa, para Danto, que la crítica necesita replantearse muchos aspectos tradicionales. Ya no es lícita la aproximación histórica al arte, ni declarar a ninguno superior al otro. El tema se ha vuelto un punto de reflexión filosófica. El arte moderno, el contemporáneo y el posmoderno, han permitido la vuelta a la pregunta originaria: ¿qué es el arte? ¿cuál es la esencia del arte? El crítico de arte se está enfrentando a una serie de problemas filosóficos.

Es verdad que el arte abre hoy más que nunca una saga de problemas incalculables. También es cierto que tal vez las obras de arte sean muy complejas, elitistas, a veces fraudulentas. En este siglo recién iniciado, las artes son un fenómeno sorprendente al que los estudiosos han intentado acercarse desde muchas perspectivas: sociológica, pedagógica, histórica, incluso moralista. Según Danto -y su observación nos parece acertada- el arte de hoy exige, como nunca, una aproximación filosófica. El arte contemporáneo y el posmoderno han obligado a replantear por completo la naturaleza del arte. Tal como aludimos líneas arriba, uno de los problemas más referidos en el debate contemporáneo es el siguiente: ¿vivimos en la era del fin del arte? Éste no es un tema histórico, sino filosófico y, como veremos, metafísico.

El término “fin del arte” tiene un único antecedente: Hegel. Él habló del “carácter pretérito” del arte:

El arte en sus comienzos deja lugar todavía a algo misterioso, a un sentimiento enigmático y una añoranza, porque sus imágenes no han patentizado consumadamente su contenido pleno para la intuición imaginativa. Pero cuando el contenido perfecto ha aparecido consumadamente en las formas artísticas, entonces el espíritu, que sigue mirando adelante, se aparta de esa objetividad, la aleja de sí, y se retira a su interior. Un tiempo así es el nuestro. Se puede esperar que el arte crezca y se consume cada vez más, pero su forma ha dejado de ser la necesidad suprema del espíritu (1989: pp. 94-95).

En sus *Lecciones sobre Estética*, dictadas por última vez entre 1828-1829, encontramos un intento metafísico por entender el arte. Al mismo tiempo, Hegel es capaz de referirse a cada arte -escultura, arquitectura, pintura, música, poesía- y a cada cultura hasta abarcar a sus contemporáneos, los románticos. Su tesis, enunciada de manera simplista, es la siguiente: el arte es una figura de la verdad porque las culturas desde siempre lo han utilizado para *representar* sus concepciones de lo divino y lo humano; con el romanticismo el arte mostró sus limitaciones, pues esos artistas, contemporáneos de Hegel, encarnaron la conciencia moderna caracterizada por la insatisfacción, el desencanto y el escepticismo. Con ello, se haría necesario, según Hegel, pasar a formas más elevadas de verdad -refiriéndose a la religión y a la filosofía.

Intentaremos definir con detenimiento la posición hegeliana. A Hegel le interesa revisar el arte desde consideraciones históricas: en cada momento histórico se suscitan nuevas formas de hacer arte. Ahora bien, la determinación histórica no es lo único que hay en su Estética. Hegel postula la comprensión del arte como una figura de la verdad. ¿Qué querrá significar esta cercanía del arte con la verdad? Hegel entiende que se trata de una búsqueda por representar lo divino, lo humano y también lo mundano natural. En términos simplistas y arriesgando una extrapolación del hegelianismo, toda expresión artística pretende -al menos hasta la primera mitad del siglo XIX- expresar los ideales del espíritu humano.

Hegel se centra en tres formas ideales entremezcladas en toda la historia de la cultura. La primera de ellas, la simbólica, es un pre-arte que caracteriza la búsqueda del espíritu por plasmar un ideal no logrado. En cambio, en la segunda forma, la del arte clásico, se realiza un ideal porque el espíritu se encuentra consigo mismo. En la primera forma se sitúan las expresiones artísticas de los pueblos más primitivos (Persia, India, Egipto). La segunda forma se refiere al arte helénico en donde, en efecto, se da la mayor fuerza expresiva de la forma sensible. Basta con mirar las esculturas de los griegos y percatarnos de que la concepción más tradicionalista de lo bello está generada a partir de esos parámetros de armonía y proporción que se romperán posteriormente, en la tercera forma de arte, a saber, la que Hegel denomina arte romántico o cristiano.

La última forma está marcada por una clara primacía del espíritu subjetivo. De algún modo, por ello deja de pensarse que lo bello radica en unas cualidades objetivas. Al ganar terreno la subjetividad, se hace imposible cualquier representación *sensible* -nótese el énfasis en *lo sensible*, pues se

trata de un enfrentamiento típico del cristianismo, entre el espíritu subjetivo y el mundo sensible. Esta última forma estaba ya asociada al antiguo Oriente, la escultura griega en su etapa clásica y se plasma, sobre todo, en el mundo de la cultura cristiana, una religión instaurada y un marco referencial ineludible para la Humanidad. Sin embargo, en ella misma se gesta un proceso de desmitologización de la realidad, el desencantamiento del mundo de estos últimos siglos. Y en sus reflexiones sobre filosofía del arte, Hegel no es ajeno a esta situación.

Ahora bien, quizá la interpretación histórica de Hegel es de lo más conocida y no resulta tan huidiza como la parte más filosófica, es decir, la del concepto de obra de arte. Según Hegel, la obra de arte es un producto del artista, pero su plena realización se da en su carácter social, en el momento en que los demás encuentran en ella una representación intuitiva del mundo, puesta en un producto del trabajo humano y que, por tanto, es colectiva, compartida y comunicable. Por tanto, como muchos otros filósofos, Hegel concluye que la relación arte/realidad, necesaria para toda comprensión del arte, no es una mera teoría sino que destaca en la práctica artística. La interpretación del mundo que hace el artista en la práctica de su oficio corresponde a un ideal de la Humanidad que ha forjado una cultura histórica y, en ello, hay una forma de verdad interna que ha sido exteriorizada.

Al interior de la concepción hegeliana de arte subyace la idea del “fin del arte” o, para ser precisos, del “pretérito del arte”. La actividad artística es el acto en donde el espíritu muestra el ejercicio inmediato de su libertad. Por ello, el papel del arte a lo largo de la historia es tan cambiante, inestable, novedoso, muere y vuelve a rejuvenecer, es capaz de dar a luz en los momentos de radical esterilidad. La libertad humana es así: indecisa, multidireccional, errante y difícilmente encuentra algo que se le presente con necesidad y permanencia absolutas. En otras palabras, el arte no es, piensa Hegel, la forma más adecuada para satisfacer nuestra necesidad suprema. Con ello, Hegel mantiene una postura radicalmente opuesta a la del romanticismo alemán y, por tanto, a la de la mayor parte de los movimientos artísticos del XIX, XX y XXI que ven en el arte la única posibilidad para la salvación humana.

Para Hegel, el arte es tan sólo el inicio de los intentos por los que el espíritu humano intenta vislumbrar una realidad más allá de su finitud. El alcance definitivo se suscita, según él, en la filosofía. El arte juega un importante papel como punto de partida. Sin embargo, tiene un grave inconveniente: su dependencia de la realidad sensible. Todo arte está sujeto a lo sensible y pretende sobreponerse a ello. Basta como prueba darnos cuenta que el



colorido de una pintura, la armonía musical y las palabras de un poema están dirigidas al espíritu. En otros términos, el placer estético no es el placer corporal que experimentamos al degustar una buena comida o darnos un tiempo de receso en la bañera. Lo que quiero decir, es que los placeres que brinda la apreciación de las obras de arte nos pone en contacto con algo *metafísico*. Lo dramático, es que lo sensible nunca estará superado del todo. Y el romanticismo se dio cuenta de la imposibilidad de esa superación. De ahí el desgarramiento de su conciencia.

En sus reflexiones sobre Historia del arte, Hegel enseña que el momento más propicio para el arte es el del periodo clásico de la cultura griega. Lo característico de esa época es la continuidad entre el culto y la cultura. En efecto, los griegos crearon una “religión del arte” -en términos hegelianos- y representaron lo divino según la forma sensible del hombre. Por expansión de la filosofía platónica, el cristianismo siguió esta misma dirección. Cristo es un Dios distinto al de los helénicos, pero a fin de cuentas también humanizado. Es por esta cercanía relativa entre la cultura helénica y el cristianismo, que, en el discurso del Aerópago, San Pablo encontró buena acogida para la idea del Dios-hombre. Resulta sumamente atractivo estudiar las diferencias entre el Dios judío (no humanizado) y el cristiano (humanizado). No es oportuno en este texto. Sí lo es la vinculación de la cultura judeocristiana (el culto) con toda la cultura occidental. Según Hegel, esta religiosidad lleva en sí misma, en su exaltación de lo espiritual, un destino de desmitologización.

Este último aspecto resultará desconcertante para quienes piensan que la cultura judeocristiana ofrece una visión favorable del mundo. Esto es verdad. No obstante, también es verdad que la mayor parte de la cultura occidental, impregnada de judeocristianismo, levanta fuertes debates y confrontaciones humanas, muchas fructíferas y otras dañinas. No es el caso detenerse en los diagnósticos, pero sí ha de mencionarse una de las principales escisiones provocadas en el seno de la cultura judeocristiana y que resulta relevante para la filosofía del arte. Se trata de la escisión entre arte y cultura ocasionada por la secularización de la concepción del mundo, impulsada principalmente por la Ilustración. Y si bien este importante momento histórico es una guerra contra el judeocristianismo, al mismo tiempo y paradójicamente, nada hay tan judeocristiano como la Ilustración.

Los ilustrados criticaron la irracionalidad de lo religioso. Por el impulso ilustrado ganamos mucho y sacrificamos un poco más. Perdimos esos márgenes de acción ética que nos brindaban los mitos y las narraciones sobrena-

turales. En otras palabras, el mundo se desmitificó. Ganamos una concepción muy alta de la libertad de los individuos, misma que el mundo moderno ha defendido a capa y espada. Por otro lado, los saberes se escindieron: la razón instrumental se volvió la panacea del saber humano y la religiosidad pasó al ámbito privado. En esta coyuntura cultural, el arte perdió, según Hegel, la auténtica verdad y vitalidad.

Es en este contexto en donde aparece el planteamiento del pasado del arte. No quiere decir que el arte haya muerto. Es muy posible que nunca deje de hacerse arte. Lo que Hegel está planteando es que la ausencia de verdad y vitalidad en el arte hace que los acontecimientos culturales de la modernidad -del siglo XVIII en adelante- ya no representen ni muestren las *permanentes* relaciones entre el hombre y la cultura. Hay nuevos y poderosos generadores de cultura como el ejercicio político. Por ello, el arte se reduce a una mera posibilidad. Detrás de esta compleja tesis hegeliana se asoma una problemática claramente filosófica: cuando el arte pierde su estatuto metafísico y se reduce a una mera manifestación cultural entre otras, una posibilidad determinada por el contexto histórico, pierde entonces su carácter de *permanencia*. Podemos entender mucho mejor el planteamiento si pensamos en cómo las vanguardias artísticas del siglo XX intentaron romper con la *tradición cultural*, en cómo resaltaron con mayúsculas la noción de *novedad* y cómo se traducen sus manifestaciones en un intento por sobreponerse a las determinaciones de la historicidad.

Si el arte está determinado por la historicidad, resulta inútil la pregunta metafísica por la esencia del arte. Por ello, las investigaciones en materia artística se orientan, hoy como nunca, hacia el campo sociológico. En resumen, Hegel plantea el carácter pretérito del arte en un tiempo -primera mitad del XIX- en el que las obras de arte comienzan a perder su significación histórico-universal.

Danto es uno de los filósofos contemporáneos que ha abordado seriamente la noción del fin del arte. La ha entendido como un acontecimiento histórico y una noción que da respuestas sobre los últimos acontecimientos del arte. En su libro *Después del fin del arte* ha retomado la noción hegeliana del carácter pretérito del arte. Su punto de partida para comenzar su análisis está marcado por Nietzsche. No es extraño: Nietzsche fue un filósofo eminentemente estético. Ante el viejo enfrentamiento platónico entre verdad (filosofía) y mentira (arte), Nietzsche dio prioridad a la segunda. Hegel no había tomado tan a pecho la separación: recuérdese que el arte ya es una forma de verdad. Sin embargo, Danto encuentra que en la posición hegeliana

las fronteras entre arte y filosofía están rotas. Hegel se alejó demasiado de la reflexión directa sobre la obra de arte y, por ello, a fin de cuentas la filosofía fue prioridad sobre el arte, fue su inicio y pertenece al pasado.

Danto piensa que las manifestaciones artísticas nos obligaron a los filósofos a volver nuestra reflexión hacia las obras de arte. Fue el *pop-art* de Andy Warhol y su exposición de objetos cotidianos -cajas de cartón Brillo, latas de sopa Campbells, etc.- lo que puso en crisis la noción de arte y de obra de arte (1997: p.13). Cuando objetos de la vida cotidiana se vuelven arte, el filósofo está obligado a hablar sobre ello y su distinción entre arte y realidad se torna más compleja. La Estética tradicional nada puede decir porque partía del carácter representacional de las obras de arte. A partir de 1964 no representan nada de la realidad, sino que *son* la realidad. Parece que con este tipo de obras, el arte actual tiene un alcance sumamente trivial □ el mismo que el de la despensa de la casa o rayones sin significado □ y, sin embargo, Danto las plantea como “piezas de filosofía escenificadas” (1997: p.14).

Si bien la tesis de Hegel era meramente especulativa, parece que el tiempo le da la razón. Su tesis también es histórica y, según Danto, desde los años sesenta estamos comprobando la capacidad profética del hegelianismo en el arte. Danto sostiene que, en efecto, estamos viviendo, como lo vislumbraba Hegel, el fin del arte. Pero volvamos a la pregunta de Inciarte: ¿es verdad que Hegel es un profeta? En la primera parte de las *Lecciones de Estética*, en donde Hegel sostiene la superioridad de lo bello artístico sobre lo bello natural, aparece una introducción dedicada a exponer la posición del arte en relación con la realidad finita, con la religión y con la filosofía. Refiriéndose a esos pasajes de Hegel, Inciarte escribe y cita las palabras del profesor de Berlín:

(...) para leerlo ahora en forma lapidaria: la forma del arte «ha dejado de ser la máxima necesidad del espíritu». A continuación y de modo no menos lapidario se dice por qué es así: *No sirve de nada que todavía encontremos tan excelentes las imágenes de dioses griegos y que veamos tan dignos y plenamente manifestados a Dios Padre, a Cristo y a María, porque ya no inclinamos nuestra rodilla* (2004: p.68).

¿No encontramos en esta expresión cierta nostalgia del sentido? La pérdida de sentido -ésta es la tesis de Inciarte- es, al mismo tiempo, la pérdida de lo sacro y la ausencia del culto. A fin de cuentas, la tesis hegeliana mantiene un trasfondo teológico. Finalmente, Hegel ha planteado que el arte es la representación en imágenes de los dioses, los primitivos, los griegos o el Dios cristiano. Nosotros, habitantes del siglo XXI, asistimos a la ruptura

entre arte y culto. ¿Qué relevancia tiene esto para la cultura? A nuestro parecer, en la profecía hegeliana late la secularización del mundo contemporáneo. Poco antes de su muerte, Juan Pablo II defendía las raíces cristianas de Europa. La relevancia de la cristiandad en el desarrollo de Occidente es lo evidente (2005). Quizá lo que valdría analizar es si la cultura no es un híbrido y sus raíces no son exclusivamente cristianas. Pero este tema no lo discutiremos aquí. Nos interesa concentrarme en una idea específica que toca tangencialmente la cuestión que acabamos de plantear: la ruptura entre cultura y cristiandad, en Hegel entre forma y contenido, en Inciarte entre arte y culto. Nuestra era es la “secular”. Los símbolos religiosos han sido retirados de edificios y escuelas públicas, la religiosidad es parte de la vida privada de los individuos. Las manifestaciones artísticas nada tienen que ver con lo sacro en un mundo en donde, paradójicamente, la mayor parte del arte, tal como subrayó Hegel, está relacionada con la religión.

Podemos debatir, en efecto, si la interpretación hegeliana es válida o no. ¿Por qué elaborar una historia del arte en función de lo religioso y lo filosófico? Desde esa perspectiva parece muy lógico que la era secular apareciera como un momento en donde forzosamente teníamos que experimentar esa ruptura entre arte y culto. Desde este punto de vista, como bien señala Inciarte, no hacía falta ser un profeta: bastaba con ser un filósofo hegeliano. Pero Inciarte afirma: “(...) ciertamente, el vínculo entre arte y culto se había roto ya mucho antes de la época de Hegel, y quizá se había perdido para siempre. Existe diversidad de opiniones sobre cuándo tuvo lugar aproximadamente esa disolución” (2004: p.69).

Inciarte remite, como lo hace Danto, al trabajo del historiador del arte Hans Belting. En su libro *Imagen y culto. Una historia de la imagen en la prehistoria del arte*, Belting dedica un capítulo entero a la disolución entre arte y culto. Según él, la crisis comienza en el alto Renacimiento con figuras como Rafael, por ejemplo. Según Inciarte, Belting nos muestra que todavía en los iconos bizantinos “imagen” era un sinónimo de “imagen de culto”. En nuestros propios términos, en la imagen de culto la representación no representa: presenta, es. Inciarte piensa de manera similar: “Una imagen cultural no solamente representa algo, más bien lo hace presente de alguna forma, pero de manera real” (2004: p70). Se antoja pensar en los iconos de Jesucristo como “rostro humano de Dios”, como si aquello fuese una fotografía primitiva que no nos representa al Hijo de Dios, sino que es su vivo retrato. Inciarte piensa en el arte bizantino. El tema de la imagen cultural

es complejo. En varios Concilios se consideraron los riesgos idolátricos de las imágenes. Los iconoclastas fueron lo suficientemente agresivos en su batalla.

Conforme va debilitándose la función sacra del arte cuyo papel era la presentación de lo invisible, el arte va convirtiéndose en la imitación o *representación* de lo visible. Podemos encontrar en el Renacimiento un retorno al arte mimético, tal como se vivía en la cultura helénica y latina. El renacentista trata de aprisionar, de capturar, la realidad tal como se nos presenta. Sabemos la relevancia del desarrollo renacentista de la perspectiva. Con ella se consiguió que el espectador dejara de percibir una pintura en superficies planas y pensara que en realidad había paredes levantadas y con superficie real en el cuadro. El renacentista perdió la dimensión “presencial” que tenía el medieval. Es consciente de que el objeto de arte es representación y no presencia. Lo curioso es que, a nuestro parecer, existe en el Renacimiento una dialéctica particular: el artista intenta que la representación deje de ser representación y se instaure en el mundo real, que las obras dejen de ser representaciones pictóricas para insertarse en el espacio real. Por eso la preocupación del artista es que su objeto de arte sea una representación de la realidad. Pero sabemos que en el arte eso no es factible: la recreación de lo real es absolutamente imposible. Ni siquiera la realidad virtual alcanza a incorporar todas las cualidades sensibles y mucho menos sus respectivos sentidos. Lo que sucede con el cuadro renacentista es que es muy semejante a la realidad pero, lo que hace, es evocar otra realidad que no es sino la “representada en el cuadro”, bajo esa perspectiva, bajo esas coordenadas espaciales. Conclusión: el exceso de realidad es la pérdida de realidad.

El siglo XVII mantiene el espíritu de la copia y la representación exactas de la realidad. Este es el siglo de los bodegones. Pero también es un siglo importante para el barroco que, creemos, sintetiza la alegoría medieval y las formas racionales y representativas del Renacimiento. Murillo, Velázquez, Rembrandt, tienen una habilidad pictórico-representativa admirable que manifiesta su acercamiento a la realidad; a la vez, los cuadros están llenos de símbolos y alegorías. Aquí está plasmada la dialéctica entre la realidad representada y una realidad que está más allá de lo representado. Lo relevante es que en el barroco, la ilusión que está más allá de lo representado está perfectamente incorporada a la simple representación. De modo que, hasta aquí, podemos entender la manera como el objeto vuelve a adquirir su dimensión presencial.

Esta última es nuestra propia interpretación sobre el desarrollo de lo presencial en el arte. Vayamos ahora a la interrogante central: ¿qué sucede en el arte contemporáneo? ¿Es verdad, como vio Hegel, que necesariamente tendría que padecer esa ruptura entre forma y contenido, entre representación y presencia? Al parecer, sí. No obstante, Inciarte hace notar que en un aspecto, Hegel no fue tan profético como se cree:

Según Hegel, la filosofía ocuparía el lugar que el arte había abandonado. De acuerdo con ello, la reflexión sobre el arte, que la necesidad de los tiempos venideros exigirá, habría de realizarse no dentro del propio arte sino únicamente dentro de la propia filosofía. En realidad se ha llegado a un punto en que, después de la revolución del arte en el siglo XX, el propio arte ha asumido esa tarea de reflexión; en que, con otras palabras, el arte no ha cedido simplemente esa tarea a la filosofía, sino que justamente en sus manifestaciones superiores se ha convertido repetidamente en filosofía del arte (2004: p.74).

He aquí el matiz que habría que hacer frente a la postura de Danto: si bien la aproximación al arte necesita ser filosófica, no es verdad que con ello el arte haya perdido su autonomía. De hecho, es prácticamente seguro que el arte resulte un detonador cultural más poderoso que la filosofía. Creemos que lo que Hegel quería dar a entender es que el arte perdería “su forma de verdad”; en otras palabras, sería insuficiente para expresar lo Absoluto y, si se quiere, la verdad en su forma sacra.

En efecto, para Hegel la pérdida de verdad en el arte implicaba ceder el terreno a la filosofía. La observación de Inciarte es válida si entendemos que la filosofía especulativa o, en términos hegelianos, la ciencia de la lógica, no fue el sustituto del arte. Más bien, el arte se hizo filosofía del arte. ¿Qué vemos en el cuadro negro de Malevitch? ¿Qué vemos en las cajas Brillo de Warhol? ¿En los cuadros *drip* de Pollock? ¿En los lienzos rasgados de Tápies? ¿Qué hay en el arte objeto, en las instalaciones o en las superficies pintadas de un mismo color? El goce estético no es un objetivo primordial. ¿Será que, en efecto, son piezas diseñadas para la reflexión filosófica? ¿Son, como afirma Danto, “piezas de filosofía escenificadas”? ¿Son, como se pregunta Inciarte evocando la pregunta heideggeriana, el ser o la nada? ¿Será verdad que la vacuidad del arte contemporáneo replantea un problema filosófico: el de la nada?

Ante estas interrogantes, viene al caso desentrañar una de las tesis filosóficas de Inciarte: una superficie negra, ¿es arte o es más bien nada? Y escribe:

Nos encontramos ante la pregunta por el ser o el no ser en general, por el ser y la nada; en una palabra, estamos ante la pregunta de la metafísica, según Heidegger incluso ante la pregunta última de la metafísica: por qué hay algo y no más bien nada. Heidegger quería superar la metafísica, es decir, veía la metafísica ya superada. Pero en filosofía no hay ninguna pregunta acabada. Algunas de ellas, incluso las últimas, pueden ser planteadas de nuevo en todo momento, y el arte actual, en tanto en cuanto nos hace dudar si es arte o no, nos puede ayudar a replantearlas con ayuda de obras del tipo caracterizado. En tal sentido, este arte en cuanto que al mismo tiempo es antiarte es un arte metafísico. Nos coloca directamente, claramente, ante su propia nada e indirectamente, con ello, también ante nuestra propia nada (2004: pp.75-76).

La metafísica del ser no es admisible sin una inclusión e indagación precisa del sentido que podría tener la metafísica de la nada. La nada no es concebible sin el Ser. Así lo han visto los grandes metafísicos de todos los tiempos. El Ser Absoluto, desde un punto de vista religioso, ha creado desde la nada. Por ello, como destaca Inciarte, el cuadrado negro no tiene por qué considerarse nihilista (2004: p.78). ¿Puede en verdad sostenerse una metafísica de la nada? Dicho en términos vitalistas, ¿es posible una metafísica de la ausencia? ¿Es soportable un mundo sin Ser, sin Dios? ¿No es la nostalgia de lo Absoluto una enfermedad mortal? Un mundo sin soporte alguno se vuelve efímero. El imperio de lo efímero, como le llama Lipovetsky, también existe en el arte. Y es que, en efecto, es verdad que buena parte del arte contemporáneo no está destinado a permanecer. Su papel en la cultura es también una prueba de su condición efímera: la consagración de un recinto diseñado específicamente para salvaguardar el patrimonio de la Humanidad, el Museo, es ahora un almacén de antigüedades, los restos de una cultura pasada. Somos testigos de cambios radicales en el arte: las obras, insistimos, no están diseñadas para permanecer (cuán mejor si el propio espectador o el artista pueden destruirlas), asistimos al fin del juicio estético, a la disolución de las categorías estéticas... a la desmaterialización de la obra de arte. En consecuencia, no tendría por qué importar la pregunta por la esencia la arte. La experiencia estética es un instante fugaz y, las obras de arte, no son más que 'cosas'.

Pero arriesguemos, por fin, alguna tesis: ¿no se ocupa la filosofía, en concreto la Metafísica, del ser y de las 'cosas'? Las 'cosas' no llegan a ser lo que son sin un artífice. Es precisamente en este aspecto en el que, como descubre Inciarte, la creación artística es semejante a la creación *ex nihilo* en

donde el artífice es Dios. Si algo caracteriza el planteamiento de Inciarte es que el analogado entre la creación artística y la divina está planteado con poca ingenuidad. No leemos, pues, en su formulación, un simple lugar común. Es, más bien, un analogía compuesta a partir de una, digamos, “configuración metafísica” del mundo allegada a la posición tomista de la creación como asimilación a Dios: la creación de ‘algo’ a partir de la nada:

Dios y la criatura aparecen como inconmesurables entre sí, en el sentido de que no hay un ser que sea común a ambos en ninguna acepción. La criatura es nada por sí misma no sólo en el sentido de que ha sido creada. Más bien es de tal forma que el ser de la criatura se agota como *ser creado*. El *ser creado* ya no es visto como un accidente de la criatura, sino como todo su ser. La criatura no es nada sólo porque haya sido creada. No es algo, ya sea esto o aquello, árbol, montaña o cualquier cosa, y además creada, sino que no es nada fuera de su ser creado. Por tanto, la criatura es sólo porque continuamente huye de la nada en la que recaería si no fuera creada de modo incesante. En esa medida, la criatura está siempre al principio y no abandona nunca el origen, puesto que consecuentemente no es otra cosa que criatura del creador. (2004: p.82)

En otros términos, separado de su creador, este mundo es el de la nada. Schopenhauer tendría razón: éste es el mundo de la *Vorstellung*. Y tal como Nietzsche lo vislumbró, en un mundo entregado a la ‘representación’, el único creador y artífice que nos queda es el artista. Dado que el mundo se ha alejado de su origen, de su Creador, ha dejado de parecerse a Él. Al mismo tiempo, Él ha dejado de estar aquí. El mundo y el arte son *Vorstellung*. Pero se presenta entonces uno de los problemas más añejos de la reflexión filosófica: la consistencia ontológica de la representación; el no-ser en el *Sofista* de Platón. La presencia de la representación nos confirma, pues, como lo vio también Inciarte (2004: p.83), la profecía hegeliana. Esta vez, una profecía aún más aguda que la del ‘futuro del arte’. Es ahora una profecía metafísica: el mundo está suspendido entre el ser y la nada.

La estética nihilista no es, de ninguna manera, sacra. Pero sí metafísica. El arte contemporáneo ha dejado atrás los tiempos de la imagen cultural y es ahora la imagen artística. ¿Qué es lo que vemos en el cuadrado negro de Malevitch? ¿El ser o la nada? Si Schopenhauer hubiese conocido el cuadro negro de Malevitch le hubiese funcionado extraordinariamente bien para su ascesis estética. Schopenhauer buscaba un arte no imitativo que reflejara la esencia íntima de las cosas. Al desconocer el arte abstracto, postuló una metafísica de la música. Sin embargo, también el cuadrado negro cubriría sus



expectativas: estaríamos ante la nada. Esa nulidad es también la de un asce-  
ta. Es la nulidad requerida para iniciar una metafísica del ser. En este senti-  
do, la superficie negra no sería una limitación del ser; tampoco podría ser la  
carencia de todo. En ella se encuentra la indeterminación del ser. De esta  
manera, nos ha sido devuelta la pregunta: ¿qué o quién es el ser que hay?  
Donde hay un remanente de ser, se abre un espacio para la pregunta origina-  
ria: ¿qué es?



## LA CRÍTICA CUESTIONA EL TEXTO FRAGMENTOS PARA DESENTRAÑAR EL ACTO LITERARIO

*El infinito, querido, es bien poca cosa;  
es una cuestión de escritura. El universo  
sólo existe sobre el papel.*

Paul Valéry

### 1

En 1984, Tzvetan Todorov publicó un trabajo titulado *Crítica de la crítica*. Este texto concluye una investigación iniciada en dos obras anteriores, la primera de 1977, *Teorías del símbolo* y, la segunda, de 1978, *Simbolismo e interpretación*. En *Crítica de la crítica* Todorov expone una nueva manera de hacer crítica. Le denomina crítica dialógica. Para llegar a este estilo de hacer crítica, ensaya algunas cuestiones que abarcan el lenguaje poético de los formalistas rusos, la literatura de Döblin y Brecht, las críticas de Sartre, Blanchot y Barthes, el trabajo crítico del fascinante ruso Bajtin, la crítica y el compromiso en Northrop Frye, una discusión sobre la crítica realista a través de la correspondencia con Ian Watt y, un intensísimo diálogo con Paul Bénichou en donde se discute la literatura como hecho y valor (la definición de literatura, el arte y la ideología y la problemática que se suscita en varios métodos críticos).

Nos dedicaremos solamente a dos de los ensayos que conforman *Crítica de la crítica*. Son los dos más cortos y podrían considerarse los menos importantes porque se trata de las explicaciones preliminares (cf. 1991: pp.9-15) y del ensayo final titulado “¿Una crítica dialógica?” (cf. 1991: pp.145-155). Todorov es un crítico lo suficientemente serio. Desde hace varios años ha alcanzado buena fama entre los estudiosos de la literatura. La *Crítica de la crítica* es un libro que merece atención porque pasa como una autocrítica y un anuncio de las directrices que podría tomar la crítica literaria contem-

poránea. Todorov no es políticamente correcto. Declara, por ejemplo, que a pesar de lo que dicen las estadísticas sobre el supuesto buen hábito de lectura en los franceses, la realidad es que no leen. Los altos porcentajes se deben a que en las encuestas no se separa la alta literatura de la literatura menor. La realidad desde mucho antes de los años ochenta y en adelante es que los libros sobre libros, es decir, los libros sobre crítica literaria, son para la minoría. Todorov menciona, entre sus lectores, a los estudiantes y los apasionados. Y es que, en efecto, la crítica literaria es elitista. Pero no porque sea para iniciados, académicos o gente muy culta. Su elitismo se debe sencillamente a que las personas no leen. Frente al mercado del entretenimiento ligero, cualquier texto que pase por decir algo relevante sobre la condición humana, se considera pesado y aburrido.

Si en muchos ambientes son Homero y Tolstoi quienes pasan por aburridos, con más razón los libros que hablan sobre ellos. Los textos de crítica son literatura secundaria. No se trata de un término despectivo. Lo que sucede es que es necesario primero recurrir a las fuentes. Nadie conoce a un autor a través de la crítica ni de los comentadores. Sin embargo, Todorov tiene razón cuando explica que la crítica no puede ser un apéndice superficial de los libros sino su doble necesario. ¿Qué quiere decir esto? En la actualidad parece que por crítica y comentario se entienden las doscientas palabras que aparecen en la pasta de un libro y que comentan superficialmente sus virtudes. En la industria editorial todo texto es ensalzado. La crítica y el comentario están sometidos a la mercadotecnia. No se premia la capacidad de *decir* de un texto sino sus ventas. Si nuestro criterio para saber qué leer fuesen los comentarios superficiales originados, insistimos, en el marco del *discurso comercial*, tendríamos que leerlo absolutamente todo, porque todo bajo una buena mascarada publicitaria vale la pena. Así es como la crítica literaria de calidad viene a cobrar sentido, la crítica que funciona desde el texto y no desde los índices de venta. Es muy posible que en los círculos de aficionados a la lectura la crítica literaria pase de ser el texto secundario a ser el primer contacto con una obra, y se vuelva una guía para saber qué leer.

Para que la crítica deje de ser un apéndice superficial y pase a ser, en palabras ahora sí de Todorov, su “doble necesario”, se necesita el acercamiento al texto. No es claro que querrá decir Todorov cuando aclara en un paréntesis que “el texto nunca puede decir toda su verdad”. No creemos que con ello quiera manifestar la imposibilidad de acceder al significado del texto. Si es así, está equivocado. Si en cambio, intenta referirse a que el texto *significa* pero no de manera unívoca, puesto que cada lector vive un acercamiento

distinto a su lectura, entonces tiene razón. La lectura sería un comportamiento interpretativo. La crítica, para Todorov, vendría a ser la manera de profesionalizar este comportamiento.

Uno de los objetivos de Todorov es analizar cómo se han enfocado la literatura y la crítica literaria en el siglo XX y, con ello, aventurarse a indagar cómo podría aparecer un pensamiento correcto de la literatura y la crítica. La misión no es nada sencilla. Puede traducirse de otra manera: el objetivo es -y en esto se acerca a nuestra defensa de la autonomía literaria- indagar cuál es la verdad del texto. Y entonces Todorov es claro en su planteamiento: no intenta ser nihilista. Se le agradece, porque la salida más fácil y estúpida es decir que la literatura no significa nada. Tampoco pretende escribir para emitir juicios de valor absoluto, como si alguien fuese capaz de poseer la verdad de la literatura y de todas las cosas. Se conforma Todorov con la actitud más sensata y honesta que puede mostrar alguien interesado en el pensamiento: la búsqueda de la verdad. Todorov entiende que la reflexión sobre la literatura, en su caso la del siglo XX, es la historia de una aventura del entendimiento y en ella se transparenta la búsqueda de la verdad.

La idea anterior, además de bella, devela una clara intención por *encarar* directamente un texto y evitar extraños desvanecimientos del sentido de una obra y su autor. Para la *Crítica de la crítica*, Todorov selecciona autores ubicados aproximadamente entre los años 1920 a 1980. Todos han escrito en francés, inglés, alemán, o ruso. Su criterio para la selección de autores no es otro que el interés personal que han despertado en él. En efecto, la experiencia de la lectura es individual. Uno selecciona, lee o escribe sobre un autor o un tema porque eso despierta un interés particular. Pero a pesar de esta particularidad, la experiencia de *lo escrito* y *lo leído* es capaz de tender un puente hacia una experiencia universal, en función del sentido y el significado. Por ello, de la experiencia viva y particular de la literatura, Todorov puede derivar un tema fundamental: la *otredad* o, en otros términos, la experiencia de lo otro y de los otros.

Preferimos la terminología kantiana: la comunión universal. La literatura tendría que aspirar a ella. Es una comunión universal con lo otro (el mundo) y los otros (los demás). Pero esto sólo podría conseguirse si la literatura trasciende las ideologías y regresa a su estatuto autónomo: a su *entidad intrínseca*. Un recordatorio histórico de Todorov apoya nuestra observación: la noción actual de literatura, se formó a finales del siglo XVIII y nació como una oposición con el lenguaje utilitario, caracterizado, precisamente, por encontrar su justificación fuera de sí mismo. En contraste, el lenguaje literario no

encuentra su función fuera de sí mismo sino que se basta a sí mismo. Todorov tiene razón: desde los románticos hasta los surrealistas y el *Nouveau Roman* defienden que el sentido de una obra está en ella misma. Recuerda entonces un poema de Archibald McLeish: “*Un poema no debe significar, sino ser*”. Un poema, dice Todorov, que extrema la inclinación hacia la inmanencia cuando el sentido de un poema tiende a ser percibido como demasiado exterior.

Evidentemente haremos algunos matices a la idea anterior. No es que la entidad poética no signifique, sino que su condición autónoma le permite que su significado sea su esencia y su entidad. Por ello, el poema programático de McLeish funciona como una bandera para excluir las tendencias que intentan explicar la esencia de la poesía desde aquello que no es la poesía. Este problema no es exclusivo de las ideologías y los grupos sociales del mundo actual. Hemos repetido ya que en algunos diálogos platónicos la poesía no tiene un estatuto propio y se define solamente a partir la posible relación que podría tener con la política, la moral o la pedagogía.

Todorov valora la distinción agustiniana entre el uso y el goce. En *La doctrina cristiana*, el obispo de Hipona afirma que *gozar* es apegarse a una cosa por amor a ella misma; *usar*, en cambio, es supeditar el objeto del cual se hace uso, al objeto que se ama. Agustín sostiene con ello que lo único que merece ser disfrutado (amado por sí mismo) es Dios. Pero, según Todorov, la distinción agustiniana puede adquirir un enfoque distinto si se le piensa desde uno de los precursores del romanticismo, Karl Philipp Moritz. A finales del siglo XVIII, Moritz sostiene que “toda creación puede y debe convertirse en objeto de goce”. Es otro modo, en efecto, de entender la autonomía del arte y la literatura. Estamos ante objetos que se gozan por sí mismos, no en función de un pretexto externo ni de una finalidad ulterior, aunque puedan tenerla. ¿No será ésta la razón por la que incluso pensadores cristianos como von Balthasar conciben una estética teológica?

Lo curioso es que para Moritz, lo gozado en sí mismo incluye también a los seres humanos. Estos no son objetos útiles, sino seres nobles que contienen su propio valor en sí mismos. De alguna forma, Moritz entiende la continuidad que podría haber entre estética, moral y teología: lo que *está* para ser gozado en sí. Friedrich Schlegel es, como observa Todorov, quien establece la continuidad ya no entre estética y teología, sino entre estética y política. Para Schlegel, la poesía es un discurso republicano porque ella se da su propia ley, su propio fin y, además, ahí es en donde todos estamos destinados a percibirnos como ciudadanos libres.

Todorov lo entiende muy bien: la de Schlegel es una concepción *inmanente* de la literatura. Esto lo ha visto también Benjamin y se revela al captar el espíritu del romanticismo. Decimos el *espíritu*, no la *ideología*. La inmanencia romántica no nace propiamente de una ideología, sino en términos hegelianos, del *Volksgeist*, del espíritu de un pueblo.

La riqueza del romanticismo alemán es definitiva. No es claro que Todorov sea consciente de la doble perspectiva que se abre para el arte a partir de esa revolución: por una parte el romanticismo pasa como una afirmación del individuo capaz de darse a sí mismo su propia ley (ética, política, estética); por otra, es una afirmación de la trascendencia, pues ésta es quien da sentido al proceso creativo mediante el cual el ser humano se reafirma a sí mismo. En el seno de lo romántico, la trascendencia no es desplazada por el individualismo, aunque es posible que la exaltación del individualismo de los tiempos modernos tenga un origen romántico. En la época actual predomina el valor de la individualidad: cada uno se cree capaz de juzgarse y de juzgar a los demás según criterios particulares. Lo paradójico es que esta actitud es tan moderna como también puede serlo el decir que, en el caso del arte y la literatura, las obras poseen una coherencia interna que les permite ser juzgadas fuera de cualquier factor exterior.

Las dos posiciones anteriores conducen a un mismo problema: la interpretación. Y ésta a su vez abre nuevos problemas. La verdad de un texto literario quiere decir, incluyendo las Sagradas Escrituras o cualquier libro representativo de alguna religión y que exija ser leído más allá del pretexto literario, que en él se encuentra un sentido vital. En otras palabras, hay un reconocimiento que podría denominarse *trascendente*. Seremos más claros: el texto tiene un valor inmanente, pero esto no supone una clausura (la *clôture* deconstruccionista) en la que se aniquila la labor del crítico.

El problema sugerido por Todorov parece una encrucijada. Detecta un problema real: si bien, como se ha pensado en otros momentos del presente ensayo, parecería que si el texto crítico se preocupara por la verdad del texto literario, ambas se situarían en el mismo nivel y tendrían el mismo objeto, también es verdad que el texto del crítico es una especie de metalenguaje que trata al texto comentado como objeto. En síntesis, existe un distanciamiento entre el texto original y su comentario crítico. La pregunta válida es cuál podría ser un criterio acertado para acercarse a cualquier texto literario. Si se trata de exaltar la labor del crítico podría entenderse que su actividad es emitir juicios de valor. No obstante, la emisión de éstos supone un *prejuicio*: el juicio incluye supuestos. Los *prejuicios* pueden ser de distinta índole.

Podrían ser la carga cultural o psicológica, el contexto, etcétera, tanto por parte del autor como del lector. Pero no queremos subrayar ese tipo de prejuicios, sino otros: la comprensión del lenguaje del autor, su estudio filológico, su estilo y su capacidad para *decir* algo con *sentido vital*. Este es el tipo de cuestiones “anteriores al juicio” que podrían servir para una mejor lectura y para estar en condiciones de emitir un juicio crítico.

Emitir un juicio no es juzgar desde el propio perspectivismo. Esto sería, como afirma Todorov, una crítica de corte nihilista, la más cercana a nuestros días: todo es interpretación de un texto en el que el autor se ha empeñado en verter su propia ideología y cada lector proyectará otra distinta. El *prejuicio* no es una retina artificial que impida mirar directamente el texto. Las ideologías más reaccionarias funcionan de esta manera. Los *prejuicios* necesarios son unos presupuestos gnoseológicos que permiten penetrar en el texto y emitir un juicio más allá de él, y al mismo tiempo vinculados a su esencia. El enemigo de la literatura es el prejuicio ideologizado. Todorov lo sabe cuando afirma que

“La reflexión sobre la literatura y la crítica participa en los movimientos ideológicos que dominan la vida intelectual (y no sólo intelectual) en Europa durante lo que se denomina época moderna. Antiguamente se creía en la existencia de una verdad absoluta y común a todos, de un patrón universal (el cual coincidió durante varios años con la doctrina cristiana). El derrumbamiento de esta creencia, el reconocimiento de la diversidad y de la igualdad de los hombres conducen al relativismo, al individualismo y, finalmente, al nihilismo” (1991: pp.14-15).

Con su pensamiento Todorov intenta romper la dicotomía establecida, a saber: o se cree en una verdad absoluta o el texto no significa. El texto significa en la medida en que pueda sostenerse un patrón universal. A nuestro parecer, no se trata de tener fe en el Dios cristiano o en el Creacionismo judaico -creencia que podría detectarse en Steiner- para respaldar el significado de un texto. Pero sí se trata de admitir que la literatura tiene un sentido y un significado. Y esto tiene un eco metafísico: se trata de admitir que el ser *es*; que el texto *dice*; que leer literatura no es una actividad lúdica destinada a seleccionar reductos desconfigurados con multiplicidad de significados. En su intento por romper la dicotomía entre verdad e interpretación, Todorov seleccionará algunos autores inspirados por el romanticismo alemán pero que a la vez lo ponen en duda e intentan rebasarlo.

Todorov conoce a los románticos. Los interpreta como inmanentistas y, por tanto, considera que son incapaces de cuestionar el texto literario, no se



atreven a enjuiciarlo, sino solamente a explorar las ideas que sugiere. Todorov piensa que el romántico inmanentista admite el sentido de una obra, pero niega toda posibilidad de juicio.

El comentador está obligado a la comprensión rigurosa del texto, a la crítica, al juicio. La paráfrasis carece de valor alguno. Se trata, entonces de adentrarse en el texto, interpretar, comparar (de ahí la relevancia de la literatura comparada), y de hallar el sentido. Los románticos interpretaron el texto literario como un objeto. Todorov va más allá y nos parece válido considerar que su perspectiva puede ser un *plus* para la crítica literaria: se trata de dialogar con el texto. De este modo, éste deja de ser considerado un objeto: uno está ante un autor. Por ello, la crítica se hace a dos voces: autor y crítico. De ahí que un verdadero crítico deba evitar que sea *su* voz la que se escuche: el autor debe estar tan presente como el crítico y a la inversa. Según Todorov, el defecto del inmanentista es que habla en *su* nombre dejando de lado al autor. En contraste, la crítica dialógica no habla *sobre* las obras sino *a* las obras.

Según Todorov, en la crítica dialógica la prioridad no la tienen ni el autor ni el crítico: se trata, como lo indica el nombre, de un diálogo en donde los dos participantes son imprescindibles. En este sentido, la crítica dialógica no está tan lejos de la concepción de F. Schlegel. La actividad del crítico consiste en la ampliación de la obra; el crítico la continúa sin desvanecer el texto original. Quizá los románticos *dicen* sobre el texto, pero aparentemente no sobre *la verdad del texto*. Esto es, al menos, lo que entiende Todorov. Su postura es cuestionable, pues quizá en los románticos el problema de la verdad del texto está ya supuesto: la verdad se encuentra en el lenguaje literario. No obstante, Todorov tiene razón cuando les ataca por la omisión del juicio. Y es que, en efecto, si la verdad de todo texto literario está supuesta, nada puede decirse. La crítica romántica está acorralada.

Todorov sugiere que “el autor es un «tú» y no un «él», un interlocutor con el que se discute acerca de los valores humanos” (1991: p.150). Un texto literario nunca arrojará una verdad apodíctica, pero sí una verdad metafísica en tanto que es el punto de encuentro entre dos interlocutores que intentan comprender algo sobre la realidad humana. La verdad es, desde esta perspectiva, un valor humano. Todorov es muy nítido en su explicación:

“La clase de verdad a que aspiro no puede abordarse sino mediante el diálogo; recíprocamente (...) para que haya diálogo se necesita que la verdad sea considerada como horizonte y como principio regulador. El dogmatismo conduce al monólogo del crítico; el inmanentismo (y por consiguiente el re-

lativismo) al del autor estudiado; el puro pluralismo, que no es más que la suma aritmética de varios inmanentes, a una copresencia de voces que es también ausencia de atención: varios sujetos se expresan, pero ninguno tiene en cuenta sus divergencias con los demás. Si se acepta el principio de la búsqueda común de la verdad, entonces se practica ya la crítica dialógica” (1991: p.151).

Si un literato habla, la labor del crítico es seguir hablándole. Todorov recuerda el juicio de Marc Bloch: es más fácil escribir a favor o en contra de Lutero que escudriñar su alma. La postura de Todorov es la siguiente: si ha escudriñado bien, el crítico podrá pronunciarse, aunque no desde criterios completamente ajenos a la obra. ¿Qué hay en un texto literario? Para Todorov la literatura trata sobre la existencia humana, es un discurso orientado hacia la verdad y la moral. La palabra moral goza de mala prensa. Su uso requiere una precisión: la literatura no es “moralina”, pero al hablar sobre modos de vida y sobre valores humanos, es moral. La literatura es un acto de comunicación a través del cual se toca a otro ser humano. Por ello, es un punto de encuentro entre dos individualidades dispuestas a dialogar sobre *lo humano*. Ésta es la razón por la que debe entenderse que el verdadero crítico no se limita a los libros: la crítica literaria es una reflexión sobre la vida.

## 2

Antes hemos expuesto la reivindicación gadameriana de la tradición, y hemos insistido en que la literatura, además de ser un arte, un discurso sapiencial y una evocación de presencias reales, es también eso: tradición. La crítica juega un papel insoslayable en esa conservación que permite transmitir, y en esa transmisión que permite innovar.

Alguno podría decir que nuestra defensa de la tradición como dimensión literaria es incompatible con la crítica dialógica que recogemos de Todorov. Nada más falso: la verdadera tradición propicia el diálogo, lo exige, posibilita el distanciamiento crítico de los interlocutores y a la vez su encuentro, en lo que Gadamer llama *fusión de horizontes*. La hermenéutica del pensador alemán no está lejos de la filosofía de la crítica de Todorov.

La hermenéutica es también, en buena medida, un producto romántico. Para comprender su desarrollo hace falta distinguir entre a. hermenéutica -así, *simpliciter*-, b. hermenéutica filosófica, y c. filosofía hermenéutica. La

primera es el conjunto de las reglas de interpretación de los textos, que por cierto varían de una esfera de discurso a otra: hay hermenéutica literaria, hermenéutica jurídica, hermenéutica sagrada. Cada una tiene un proceder y una normatividad específicos. Probablemente la hermenéutica sagrada, digamos bíblica, exija del intérprete una mayor sujeción a la tradición anterior -al menos es así en la lectura católica, en que la tradición es Sagrada Tradición, *verbum Dei*- y una distinción más clara entre los posibles sentidos del texto -incluso en las variantes reformadas del cristianismo, en que la lectura de la Escritura se realiza de modo personal y sin autoridades, confundir lo literal con lo figurado es sumamente grave. Es bien conocido el pecado de Orígenes. En cambio, la hermenéutica literaria, y la crítica que de ella se desprende, puede darse el lujo de traslapar el sentido literal y el metafórico, de confundir las lecturas, de trastocar con mayor audacia la tradición. Pensemos, por ejemplo, en Borges, un magnífico literato, un sugerente poeta metafísico, que como intérprete sagrado merecería el título de heresiarca.

La hermenéutica literaria también se distingue claramente de la jurídica: sería absurdo pretender leer a Walter Benjamin como se lee un código civil o penal. El pensador italiano Emilio Betti ha subrayado la especificidad de la hermenéutica jurídica, que tiene sus propios parámetros de objetividad y que exige una mayor atención en el momento hermenéutico de la *aplicación*, es decir, la relación entre la ley y la acción humana. El crítico literario debe recordar estas particularidades de cada ámbito de la interpretación. No debe pontificar ni proceder judicativamente. No es ése su papel.

Sin embargo, si reflexionamos sobre estas “provincias hermenéuticas” podemos inferir algunas reglas *generales* de la interpretación: conceptos que sirven para interpretar a Cortázar, el Corán o la legislación vigente. Los principios, por ejemplo, de *coherencia* (la no contradicción entre los diversos aspectos de la interpretación), de *caridad hermenéutica* (conceder de entrada la mayor inteligibilidad posible autor interpretado y criticado) y de *plenitud* (penetrar de modo completo en la estructura interna del texto, para descubrir en ella una remisión a la realidad), son válidos para todas las esferas interpretativas. Pasamos así a la *hermenéutica filosófica*, y damos el primer paso de lo que se ha llamado la *universalización de la hermenéutica*. No solamente pueden reunirse las habilidades interpretativas de diversas disciplinas humanas en unos cuantos principios generales, sino que incluso pueden extenderse más allá del texto escrito, a otras realidades que también son presencias y que también tienen una configuración textual, es decir, inteligible: la identidad personal, la acción significativa, la política, la Naturaleza

misma (el libro “escrito en caracteres matemáticos”, o acaso la primera Revelación Sagrada: *interpretatio naturae*, como la de los bestiarios medievales).

Es este paso, el que va de la hermenéutica a la hermenéutica filosófica o universal, el que se da en el romanticismo, con Schleiermacher y, a su modo, con Dilthey. La última transformación de la hermenéutica se dará hasta el siglo XX, con Heidegger y con Gadamer: es entonces cuando, en lugar de reglas particulares o generales para la comprensión hermenéutica, se dice que este tipo de comprensión (siempre mediada, siempre finita, siempre contextual) es una estructura básica de la existencia humana, y que otro tipo de aspectos de la vida humana (la ciencia, por ejemplo, o la antropología) deben medirse por ella, y no a la inversa.

En este proceso, la crítica literaria adquiere progresivamente una mayor relevancia filosófica: de ser una lectura reflexiva sobre obras de un tipo muy particular, se transforma en una vivencia paradigmática de ese comprender humano que nos hace, precisamente, humanos. El título de la primera parte de *Verdad y método* es, a este respecto, muy sugerente: “Elucidación de la cuestión de la verdad desde la experiencia del arte”, y el énfasis literario viene dado por un epígrafe de Rilke:

“En tanto no recojas sino lo que tú mismo arrojaste,  
Todo será no más que destreza y botín sin importancia;  
Sólo cuando de pronto te vuelvas cazador del balón  
Que te lanzó una compañera eterna,  
A tu mitad, en impulso  
Exactamente conocido, en uno de esos arcos  
De la gran arquitectura del puente de Dios:  
Sólo entonces será el saber-coger un poder,  
No tuyo, de un mundo.”

Curiosamente, y a pesar de esta cita y del papel que jugó el romanticismo en el desarrollo histórico de la hermenéutica, los filósofos hermenéuticos del siglo XX -como ya hemos visto que hace Todorov-, critican la interpretación literaria de los pensadores románticos. Su crítica es otro recordatorio pertinente para el crítico literario. Gadamer acusa a Schleiermacher de concentrarse demasiado en “entender al autor”, en lugar de entender la cosa misma que dice el texto, *die Sache des Texte*. El teólogo del XIX es célebre por su recomendación de entender al autor que criticamos mejor de lo que él se entiende a sí mismo; en ello cree estar siguiendo a Kant, quien aparentemente lo recomendaba en la *Crítica de la razón pura* (A 314, B 370). Sin

embargo, Gadamer piensa que si Kant, o algún crítico literario, entiende “mejor” un texto de lo que lo entendió un autor, es porque se concentra en lo que dice el texto, y no en la interioridad psicológica del autor. Curiosamente, ese mismo Schleiermacher psicologizante, romántico, demasiado sujeto al sentimiento empático como criterio de la interpretación, estaba también obsesionado con un método claro y consistente -es ésta la ambivalencia típica de los pensadores decimonónicos, atrapados entre el romanticismo y el positivismo, entre la intuición y la ciencia.

Como ha subrayado Jean Grondin, uno de los más destacados discípulos de Gadamer, en el pensador alemán sucede lo mismo que nosotros hemos encontrado en Todorov: hay una crítica válida y atendible al romanticismo, y a la vez hay una fuerte influencia romántica, no siempre explícita. Quizá justamente por ello también en Gadamer está presupuesta la verdad en el lenguaje, también hay algo así como una presencia real, que toma la forma de una ontología hermenéutica:

“De la relación del lenguaje con el mundo se sigue también su peculiar objetividad. Lo que habla en el lenguaje son constelaciones objetivas; cosas que se comportan de este modo o del otro; en esto estriba el reconocimiento de la alteridad autónoma, que presupone por parte del hablante una cierta distancia propia respecto de las cosas. Sobre esta distancia reposa el que algo pueda destacarse como constelación objetiva propia y convertirse en contenido de una proposición susceptible de ser entendida por los demás.” (2001: p.534)

De este modo, podemos concluir que si la crítica aspira a *cuestionar* una obra literaria y a *comprenderla*, siempre -aunque ello resulte exasperante para algún crítico que quisiera atenerse a la clausura del texto- *presupone una ontología*. Esto no significa que la labor crítica esté irremediablemente comprometida con un sistema metafísico compuesto silogística o deductivamente. Sostenemos en cambio que *es imposible la comprensión entre el autor y el crítico si ésta no se da en el mundo desplegado por la obra misma, y que la fusión de horizontes en este mundo es también imposible si no se entiende que la obra es un modo de estar en la realidad: una presencia real*.

Alguien podría rechazar nuestra tesis de que la hermenéutica filosófica es conciliable con Todorov y la presencia real, pues en algunos ambientes intelectuales se cree -quizá por la influencia de Vattimo y su lectura de Heidegger, pero en todo caso equivocadamente- que la hermenéutica es anti-metafísica y tiene una irrenunciable vocación nihilista. Así se ha interpreta-

do el célebre *dictum* gadameriano: “el ser que se puede comprender es lenguaje” (Das Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache).

Sin embargo, en la línea de Grondin y otros intérpretes, creemos que no es gadameriana la tesis nihilista de que todo lo que existe se disuelve en el discurso. Ello piensan Vattimo y Derrida, pero no lo sostendría el recientemente fallecido pensador de Marburgo. En el lema citado “el ser que se puede comprender...”, las palabras cruciales son “*se puede*” (*werden kann*). Esto quiere decir que, cuando se entiende *algo*, ese algo se dirige al lenguaje, pero nunca se agota en él, y por eso se sigue hablando. No es que “todo sea lingüístico”, sino que las presencias reales, la consistencia ontológica del mundo, admite siempre una nueva aproximación lingüística, y en ese proceso asintótico e interminable está la “universalidad de la hermenéutica”. La expresión gadameriana sin dudarse presta a confusiones, pero significa dos tesis muy concretas: primero, que la hermenéutica no es solamente el método de las ciencias del espíritu, sino el estudio de las condiciones de toda comprensión. Al ser así una condición ontológica, se puede hablar del “giro ontológico de la hermenéutica”. Y segundo, que el lenguaje busca expresiones para todo lo que existe y halla siempre su camino hacia la realidad; al alcanzarla no que la posee de un modo definitivo ni se cierra sobre sí mismo: hablar es siempre buscar el mundo.

¿En qué sentido es la hermenéutica universal para Gadamer? En el *verbum interius*, en el hecho de que comprendemos lingüísticamente pero lo lingüístico nunca agota la comprensión, sino que, estando en todas partes y delimitando toda búsqueda, es interminable. El *actus signatus* nunca se recubre de modo terminal con el *actus exercitus*, por eso el diálogo, incluso con uno mismo, es infinito, nunca se puede decir todo, ni siquiera a uno mismo. La crítica literaria comparte este carácter finito y a la vez esta nostalgia de lo infinito, probablemente por su filiación romántica. Esa dimensión nostálgica y anhelante del lenguaje es la única propiamente universal, y por ello Gadamer sostuvo una acre polémica con Derrida, para quien el lenguaje impide el conocimiento efectivo del ser.

La crítica es para Gadamer, como para Todorov, un diálogo: un ir y venir de razones entre el autor, el crítico y el lector, todas enmarcadas en la cosa del texto, cuya realidad hace posible el entendimiento mutuo. La “lingüisticidad” (*Sprachlichkeit*) de la experiencia humana se da siempre en forma de diálogo, en una lógica no proposicional sino estructurada según la dinámica de la pregunta y la respuesta:

“No hay proposición alguna que se pueda captar sólo desde el contenido que presenta, si se la quiere comprender en su verdad (...) Toda proposición tiene presupuestos que no enuncia. Sólo el que piensa conjuntamente estos presupuestos puede apreciar la verdad de una proposición. Ahora bien, yo sostengo que la forma lógica de tal motivación de toda proposición es la pregunta (...) el fenómeno hermenéutico primario es que no pueda haber proposición alguna que no se pueda entender como respuesta a una pregunta. Y que sólo así se le puede entender.” (2001: p.226)

La crítica literaria sería una forma particular, artística y a la vez académica, de este *diálogo que somos*. Ello implica ciertos compromisos. El crítico debe tener en mente que el diálogo es una réplica, un contradiscurso, no un par de monólogos simultáneos y tampoco supone necesariamente refutación, pugna u oposición. Debe recordar también que el diálogo es un intercambio de razones, no necesariamente según las reglas de la lógica formal, pero sin duda sujetas a la plausibilidad, la lucidez y la objetividad.

Que la crítica sea *cuestionar* y *dialogar* exige también una disposición particular del ánimo: lo primero para dialogar es estar dispuesto a hacerlo, y asumir el riesgo y la tensión que ello implica. Es más fácil monologar o descalificar: dialogar es arduo y peligroso. El que toma la palabra -sobre todo si lo hace con la autoridad y resonancia del crítico- se expone a que otro la tome a su vez. El que realmente quiere dialogar se resigna así, a no “llevar” la conversación exclusivamente a donde él quiere: debe *dejarse llevar* por la vida misma del diálogo, que como el espíritu, sopla donde quiera.

Dialogar es reconocer que no se sabe todo, es contar con la disposición adecuada para *escuchar*, para hacer valer en uno mismo lo extraño y lo adverso. El diálogo es un acontecimiento y no una estructura, un encuentro y no un sistema cerrado. Exige capacidad intelectual, pero también los parámetros morales de la rectitud y la veracidad. Requiere reconocer y poner en juego los propios prejuicios, pues aunque no siempre sea necesario abandonarlos, siempre es posible enriquecerlos. La crítica y la comprensión exigen siempre, pues, esta *precomprensión dialógica*. La crítica literaria es también *fusión de horizontes*.

El otro gran representante de la hermenéutica del siglo XX, fallecido como Gadamer muy recientemente, coincide también con nosotros. Paul Ricoeur es un pensador reconocido, incluso fuera del campo filosófico: sus obras han tenido repercusión en el ámbito teológico, en el historiográfico y en la teoría literaria. Desde sus tempranas aproximaciones a una fenomenología de la voluntad, en *Finitud y culpabilidad* (1960) hasta *Caminos del reconocimiento* (2002), Ricoeur articuló una visión antropológica mediada por la comprensión hermenéutica del símbolo, el relato y la cultura. Quizá sus obras más logradas sean precisamente aquellas que hacen filosofía desde la literatura y la crítica literaria: *La metáfora viva* (1975) y los tres volúmenes de *Tiempo y narración* (1983-1985). Hemos mencionado ya al algunas de las tesis de estos volúmenes, y mencionaremos otras en lo subsecuente. Por el momento, tan sólo subrayamos que Ricoeur sostiene, como nosotros, una posición ambivalente frente a la literatura romántica, y que, también como nosotros, toma de ella una perspectiva ontológica que da sentido al lenguaje, a la literatura y a la crítica. Aparece en él, además, otro de los intereses de este ensayo: la dimensión ética de la lectura.

En su pensamiento es recurrente el tema de la creatividad, hasta el punto de que llamó a su propuesta antropológica *una poética de la voluntad*. También para este autor francés, es necesario aplicar principios ontológicos al estudio del lenguaje y de los productos culturales para aprehender su sentido, y para después de este rodeo hermenéutico, “volver” a la ontología -que en realidad nunca es abandonada- y justificar planteamientos ético-políticos.

Uno de los últimos libros que Ricoeur publicó en vida, *Sí mismo como otro*, sintetiza la perspectiva que el autor de Valence tiene sobre la literatura, y en concreto sobre la incidencia de la literatura narrativa, incluso de ficción, en la vida humana:

“No hay relato éticamente neutro. La literatura es un amplio laboratorio donde se ensayan estimaciones, valoraciones, juicios de aprobación o de condena, por los que la narrativa sirve de propedéutica a la ética.”(1996: p.109)

A partir de esta concepción, Ricoeur ofrece una sugerente visión de la literatura, entendida como *un intercambio de experiencias de sabiduría práctica*. Critica así esteticismos exclusivistas: si bien es cierto que la obra de arte supone una suspensión del juicio moral real (no nos lanzamos contra el



actor que representa a Edipo para evitar el parricidio), también es verdad que esta suspensión está orientada a posibilitar una nueva exploración de modos de evaluar acciones y personajes:

“Las experiencias de pensamiento que realizamos en el gran laboratorio de lo imaginario son también exploraciones hechas en el reino del bien y del mal. ‘Transvaluar’, incluso devaluar, es también evaluar. El juicio moral no es abolido; más bien es sometido a las variaciones imaginativas propias de la ficción”. (1996: pp.166-167)

*Tiempo y narración* habla de tres momentos identificables ante toda trama narrativa: *mimesis I* (relacionado con la semántica de la acción: el carácter pre-narrativo de toda experiencia humana), *mimesis II* (la configuración del relato) y *mimesis III* (el retorno, actualizado *por el lector*, de aquella configuración al mundo real; es decir, la *aplicación hermenéutica* de la que hablábamos líneas arriba). El primer estadio puede explicarse, a grandes rasgos, como la potencia de la acción humana para ser relato: la acción, por significativa, es narrable. Los últimos dos estadios se distinguen hermenéuticamente como las partes fundamentales del “trabajo del texto”: por un lado, una dinámica interna de estructuración de la obra; por otro, la capacidad de la obra para proyectarse fuera de sí, y generar “la cosa”, el “mundo” o el “horizonte” del texto: *le monde de l’oeuvre*. Es en este último estrato en donde la narración descubre y a la vez transforma la acción que narra. El crítico es el receptor activo de esta transformación.

Por supuesto, en la historia de la literatura se ha intentado contar relatos carentes de imputación ética e incluso, alguna obra en la que el sujeto se disuelve (*El extranjero* de Camus, puede ejemplificar el primer caso, Musil y su relato sobre *El hombre sin atributos*, el segundo). Pero para Ricoeur, estos intentos son una prueba contrafáctica de la necesaria dimensión evaluativa: al forzar la configuración narrativa (*mimesis II*) hacia la “nada”, estas historias generan dialécticamente en el crítico, y a través de él, en el lector, (en el estadio de *mimesis III* o aplicación) una crisis, que es precisamente una crisis del yo. La “nada” narrada, pues, funciona al modo de las “casillas vacías de transformación” de Levy Strauss: funciona como un reactivo para la identidad y para la responsabilidad sobre las propias acciones.

No se trata solamente de que la literatura propicie cierto tipo de reflexión ética; es que las decisiones éticas bien tomadas *requieren necesariamente* de cierta habilidad literaria. Volvemos a la idea de que la literatura, y por tanto su crítica, exigen cierta dimensión *sapiencial*, una visión particular de las obras y de la vida que permiten el enriquecimiento mutuo entre ambas:

“Si las historias narradas ofrecen tantos puntos de apoyo en el juicio moral, ¿no es porque éste necesita del arte de narrar para, si se puede hablar así, esquematizar su objeto? Más allá de las reglas, de las normas, de las obligaciones, de las legislaciones que constituyen lo que podemos llamar la moral, hay, diremos, ese objetivo de verdadera vida, que MacIntyre, retomando a Aristóteles, coloca en la cima de la jerarquía de los niveles de la praxis. Y este objetivo, para convertirse en visión, no puede dejar de realizarse en relatos gracias a los cuales ponemos a prueba diversos cursos de acción, jugando, en el sentido fuerte del término, con posibilidades adversas.” (1996: p. 167).

Por supuesto no sugerimos que, dada esta relación bidireccional entre ética y literatura, el crítico deba asumir el papel de la conciencia moral de la humanidad, o de un censor intransitable. Sin embargo, sí que debe estar consciente de las implicaciones que los mundos literarios tienen para la acción. El deconstruccionismo incurre, como el mismo Ricoeur ha subrayado, en una curiosa paradoja a este respecto: por un lado, quiere ser subversivo y revolucionario; por otro, afirma que la literatura se cierra sobre sí misma y nada tiene qué ver con la realidad. Pero si se admite esto último, entonces la literatura pierde toda su capacidad subversiva y revolucionaria.

“Es cierto que se puede incluir la misma noción de horizonte en la inmanencia del texto [literario o metafórico] y considerar el concepto del mundo del texto como una excrecencia de la ilusión referencial (...) Pero entonces, por una parte, se ratifica paradójicamente el positivismo que generalmente se está combatiendo (...) y por otra, se encierra a la literatura en un mundo en sí y se rompe la punta subversiva que lanza contra el orden moral y social” (1983: p.151).

Hay por tanto una contradicción intrínseca en los autores que sugieren la *clausura del texto*. Es, por supuesto, mucho más audaz sostener la *trascendencia* de la obra literaria.

Esta es una discusión filosófica, metafísica en concreto, pero sin duda es imprescindible para articular una visión completa de la crítica literaria y ejercerla plenamente. Por ello Ricoeur recoge la visión romántica de la literatura, aunque como Todorov y Gadamer, encuentra que la hermenéutica romántica presenta un sesgo psicologista, e insiste en que la lectura y la crítica literaria se tratan menos de entender la *intentio auctoris* y más de penetrar en la *intentio textum*.

El diálogo es interpretable, la acción también, y desde cierta perspectiva lo es la Naturaleza misma: pero la palabra escrita -piensa Ricoeur- es interpretable de un modo distinto: el hecho de haber sido puesta sobre el papel, hace de la palabra una experiencia de *distanciamiento*: es decir, el autor importa menos, y su época, su contexto, su propia vida interior se apartan un poco para permitir que el lector o el crítico de cualquier época encuentren esa palabra y trabajen (*travail du texte*) para hacerla suya.

Así, en la palabra escrita se da un juego particular entre la necesaria apropiación de lo leído y un cierto distanciamiento de lo mismo. Ricoeur dice que cuando la palabra escrita es además *literaria*, la dialéctica se acentúa, pues la literatura de algún modo cosifica el lenguaje, nos hace concentrarnos en el significante y no en el significado. Sin embargo, esta objetivación del lenguaje es sólo uno de los momentos de la dialéctica, pues la literatura se concentra en un aspecto del mundo y -como veremos más adelante, al hablar *in extenso* de la metáfora y su función icónica- nos muestra en ese aspecto la totalidad de lo real.

Así, la literatura *redescribe* el mundo, suspende la descripción literal, cotidiana, práctica y usual del mundo mediante el lenguaje poético y sus impertinencias semánticas; en ese sentido la palabra se objetiva y se afirma en sí misma. Pero esto está orientado a la generación creativa de una nueva *pertinencia*: la suspensión de la realidad se supera en una *redescripción* de la misma que nos revela dimensiones antes inéditas, e inaccesibles para el lenguaje no poético.

Mediante esta dialéctica puede entenderse que la literatura se realiza como un *acontecimiento* pero se comprende siempre como *sentido*. La crítica literaria debe evitar -aunque no sea sencillo después de los excesos estructuralistas- tomar partido unilateralmente por alguno de los polos de las oposiciones típicas entre evento y estructura, identificación singular y predicción general, acto proposicional y acto ilocucionario, sentido y referencia, y en última instancia, entre referencia a la realidad y la comunicación dirigida al autor y a los lectores.

Nuestra conclusión después de este *detour* hermenéutico es contundente: la crítica literaria está intrínsecamente comprometida con la apertura del lenguaje al ser. Quizá por ello, aunque Paul Ricoeur se ha reconocido: “Intimidado por la cuestión ontológica, siendo por otro lado muy consciente de su urgencia. A veces se me ocurrió escribir que mi filosofía se dirigía quizá al umbral de la ontología, pero sin franquearlo, como un Moisés, al que se le prohíbe entrar en la tierra prometida” ha dicho que ha teorizado “como si la

urgencia se hubiera impuesto a la timidez” (1991: p.189). Esta metafísica literaria, romántica y contemporánea, semántica y hermenéutica, debe ser revisitada.

## 4

Ricoeur merece otro apartado. Es quizá el filósofo que mejor ha entretejido sus reflexiones especulativas con la experiencia literaria. Nos permitirá, además, aclarar una de las posturas que más hemos sustentado a lo largo de este libro: la superación de las ideologías.

Los matices son necesarios porque nos hemos declarado en contra de los esteticismos narcisistas y en contra también de una literatura aséptica imposible y, en todo caso, indeseable. No queremos decir que la literatura *no tenga nada qué ver* con las ideologías: lo que afirmamos es que la verdadera obra literaria *es capaz de trascenderlas*. Es decir, la autonomía de la vivencia literaria no es algo dado, es algo conseguido. En términos hegelianos: no *geben* sino *aufgegeben*. Hay que pasar, pues, a través de las ideologías e ir más allá de ellas. Creemos que Ricoeur ofrece una alternativa viable.

El filósofo de Valence dictó una serie de conferencias en la Universidad de Chicago, en 1975. El tema: las relaciones entre ideología y utopía. George H. Taylor las compiló en 1996. Con ellas a la vista, además de algunos otros artículos de Ricoeur y del volumen *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II*, podemos resumir la postura ricoeuriana ante la ideología, y con ello, delinear mejor nuestra propia postura.

¿Por qué se dedica a la ideología -un concepto eminentemente político, aparecido con Condillac en la Revolución Francesa, aplicado por Napoleón y explotado paradigmáticamente por Marx- un filósofo que pretende articular una *poética de la voluntad*? La respuesta es simple, aunque seguramente escandalizaremos con ella a los seguidores más apegados a alguna ideología que pretenda ser científica: si la verdadera literatura no es ideológica, *la ideología efectiva es siempre literaria*.

La ideología, más que un sistema deductivo de lo social, es parte del imaginario político. Se expresa retóricamente y poéticamente, se constituye por una imagen que el conglomerado social tiene de sí mismo, porque así se la han introyectado. Por supuesto, hay un sentido absolutamente negativo de la

ideología; es el que ilustra Marx en *La ideología alemana* con la metáfora del lente fotográfico: la ideología sería una visión invertida del mundo, un estamento superestructural que nos vende como necesario lo que en realidad es prescindible, y viceversa; justifica el dominio político y universaliza intereses que en realidad son particulares, en una dinámica perversa de persuasión a favor del poder. La ideología en este sentido sería no sólo una imagen falseada, sino *la falsedad misma de la conciencia*.

Habría, pues, en toda construcción ideológica una instrumentalización de lo poético, el abuso político -y siempre, también económico- de los recursos de la imaginación. La ideología sería, como dice Walter Benjamin en su genial ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, una estetización de lo político (Benjamin propone, a cambio, la politización del arte; lo cual, siendo aún una propuesta ideologizada, *lo es de otro modo*).

No nos detendremos mucho más en esta noción marxista de la ideología; apuntaremos sin embargo, el evidente problema de *autorreferencialidad*: la misma postura marxista es ideologizante. Ricoeur no suele descartar la aportación de Marx -ni las de Nietzsche o Freud, los otros *maestros de la sospecha*- pero sí ponerla en relación dialéctica con otras propuestas, las de la escucha y la recepción del sentido. Para el autor francés, no es posible que una interpretación anule del todo a la otra ni que se imponga absolutamente: lo que mueve a pensar es la dinámica del *conflicto de las interpretaciones*.

En concreto, en cuanto a la noción de ideología, Ricoeur propone una alternativa más constructiva y permeable que la estrictamente marxista: si bien la ideología puede leerse como una distorsión, como un ejercicio retórico a favor de la legitimación política, también puede reconocerse que para toda comunidad política es necesaria una *imagen integradora*. No se conforman los grupos humanos a partir de la lógica formal o de las ideas claras y distintas, sino a partir de ciertas referencias imaginarias comunes -el *mito fundador* de toda comunidad es el caso más evidente- que no necesariamente son falsas, y que tienen sin duda *algo de literario*. La unidad del conglomerado social depende de ellas.

En este sentido -que, admitámoslo, no es el más comúnmente relacionado con la palabra-, la ideología es no sólo aceptable, sino necesaria. Dice Ricoeur que en las imágenes ideológicas pueden, en lugar de distorsionar, funcionar como una mediación deseable: un reflejo y una explicación de la sociabilidad humana, y las base de todo proyecto común, legitimación ni como ocultamiento.

El problema que salta de inmediato es cómo discernir entre las dos caras de la ideología. Hay algunas sugerencias pertinentes: evitar las posturas cerradas al diálogo, recordar que la ideología no debe ser sólo *operatoria*, aunque lo sea eminentemente, sino que también debe ser *temática*: es decir, debe cuestionarse, analizarse, debe ser autocrítica y reflexiva.

Ricoeur -siguiendo a Karl Mannheim- propone, además, otro recurso imaginario contra los riesgos de la ideología, un contrapeso que garantice la reflexión. De nuevo nos movemos en el ámbito literario: la propuesta es la consideración de la *utopía*.

Y no nos referimos a ninguna utopía particular. Lo que sugiere Ricoeur al evocar este término de Moro, es que si toda imagen ideológica es *una interpretación de lo real*, que fortalece, refuerza y preserva un cierto *status* de lo social, el modo de garantizar la apertura de esa imagen es la utopía, pues el imaginario utópico desempeña la función contraria: proyecta al grupo social fuera de lo real, a otro lugar (ninguno: *u-topós*) y a un tiempo indeterminado (la utopía es, a menudo, también *ucronía*). Si la ideología preserva, la utopía, al plantear *otros modos de ser de lo social*, automáticamente cuestiona, expresa potencialidades ocultas detrás del orden existente.

Lo utópico no se define por su contenido, sino por su función: proponer una vida alternativa. Hay, como la Historia misma ha atestiguado, planteamientos utópicos sumamente destructivos, pero siempre es posible imaginar otros distintos. Los utopismos negativos han pagado el precio de la *imaginación tiránica* -la denominación es nuestra: al moverse en el ámbito de lo irreal, han soslayado demasiado lo creíble y lo disponible, han perdido la enseñanza de la realización en la experiencia efectiva, el pulso de lo real y la lógica de la acción. Es por ello que a menudo han desembocado en la locura y la violencia. ¿Cómo evitar los excesos utópicos? Manteniendo los pies en la tierra, recordando aquello que realmente constituye a cada grupo humano, a lo cual debe atenerse cualquier otro mundo deseable. Así, la utopía bien entendida es el contrapeso necesario para los riesgos de la ideología, y viceversa. Lo que Ricoeur propone es entonces un *entrecruzamiento del imaginario social*.

No pretendemos que esta propuesta ricoeuriana resuelva el problema taxativamente. Nos parece, sin embargo, un planteamiento interesante, que reconoce que *algo hay de ideológico que no puede eliminarse*, en toda propuesta política, y en el fondo, en la vida humana, que se mueve siempre entre imágenes persuasivas. A la vez, se impugna la versión cerrada de la ideología y se hace posible una superación igualmente literaria de la misma.

Apliquemos este enfoque a la crítica literaria: ¿puede la literatura trascender las ideologías? ¿Puede el crítico hallar un valor intrínseco, que no dependa de la filiación ideológica propia, ni de la del autor? No hay aproximaciones absolutamente asépticas: pero la gran literatura y los críticos capaces, hacen un uso *utópico* de la imaginación cuando garantizan la apertura de cada obra, y a la vez la conectan con la propia experiencia vital. Como el mismo Ricoeur sugiere, la literatura es siempre imaginación, y la imaginación es -la idea es de Kant- bifronte: por un lado, es reproductora y así ofrece identidad y confirmación, y por el otro, es productora, crea mundos ficticios que cuestionan y a la vez enriquecen al mundo real.

La crítica no está completamente al margen de la ideología porque, como ella, requiere *convicción* -una de las entrevistas biográficas de Ricoeur se titula precisamente así: *Crítica y convicción*. Sin embargo, parte esencial e irrenunciable de la labor del crítico es la capacidad de distanciarse de las propias convicciones, comprender las ajenas, y enriquecer así el acercamiento a la obra. El encuentro entre estos horizontes imaginarios exige la presencia real. Utopías, ideologías, críticas y convicciones coexisten y se trascienden tan sólo en la condición humana.

## 5

Ejercicio: crítica aplicada. Una vez que hemos teorizado sobre la crítica dialógica y la hermenéutica metafísica, ejerzámolas. En los siguientes apartados *dialogaremos* con un destacado crítico y con el autor criticado. Veamos cómo un mismo lector valora en un autor (Alfonso Reyes) una exposición estética de la condición humana que no reconoce, en cambio, en otro escritor mexicano, Octavio Paz. A este último dedicaremos la tercera y última parte de este ensayo. Propondremos, entonces, nuestra propia perspectiva crítica a la obra de Octavio Paz.

*Cuestiones* es un trabajo escrito por el crítico Rafael Gutiérrez Girardot, publicado en 1994 por el Fondo de Cultura Económica. Se trata de un personaje colombiano, catedrático en Bonn, Alemania. Sus años en la universidad fueron intensos: se hizo de varios enemigos y también de buen prestigio. Ha destacado en el mundo literario por su vasta cultura y sus críticas serias y directas. Una formación germánica como la de Gutiérrez Girardot explica por qué es capaz de ser admirablemente lúcido en sus comentarios sobre temas

hispanistas y cómo tiene la facilidad para abarcar filósofos y literatos de alta calidad y complejidad como Hegel, Walter Benjamin, Heinrich von Kleist, Novalis o Büchner.

Los ensayos de Gutiérrez Girardot denotan una capacidad analítica y un profundo rigor. Sin duda, sabe percatarse de la riqueza de Don Alfonso Reyes, de la hondura filosófica de Antonio Machado, de los juegos metafísicos de Borges, de la intensa brillantez de Benjamin, de las dificultades lingüísticas de Hegel, etcétera. No es un crítico ligero ni un lúdico aficionado a las letras. Su especialidad es traspasar directamente los textos que lee con la finalidad de *cuestionarlos*. Este es un modo de criticar. En vez de emitir un comentario ligero, reconstruir, suponer o hacer lecturas culturalistas, historicistas o psicologistas, Gutiérrez *ordena el significado* del texto para hacerlo hablar y posteriormente volverle un interrogado.

Las preguntas agudas le convierten en un crítico mordaz. Su técnica para cuestionar, irónica y agresiva, le permite lanzar al aire preguntas que o bien no tienen una respuesta o exigen pensar y repensar el contenido de los textos. Éste es un crítico que viene a comprobar que los textos están presentes y dicen el mundo por sí mismos. De modo que no se necesita rehacerlos sino solamente entenderlos y cuestionarlos.

Nuestra intención es retomar algunos temas expuestos por Gutiérrez Girardot con la finalidad de dar seguimiento a la tesis de que los textos significan por sí mismos y que tal condición nos permite comprender que la literatura es autónoma. Utilizaremos uno de los ensayos de *Cuestiones*, “La concepción de Hispanoamérica de Alfonso Reyes”. Transitamos los temas de Gutiérrez, pero no suscribimos del todo sus observaciones. Ahora bien, más que detenernos en la apreciación positiva que hace Gutiérrez de Don Alfonso Reyes, como ya decíamos, queremos contrastarla con las críticas que dirige en otro de sus libros al Nóbel mexicano Octavio Paz. Nos referimos a *Provocaciones*, publicado en Bogotá por la editorial Ariel, en 1997.

La admiración hacia el genio de Don Alfonso Reyes es inversamente proporcional al rechazo que muestra hacia *El arco y la lira* de Octavio Paz. Dos de los escritores mexicanos más brillantes se enfrentan bajo la mirada de un crítico colombiano. Una vez expuesta la crítica de Gutiérrez a Octavio Paz, presentamos una alternativa, en la que los juicios descalificativos son suplantados por una lectura filosófica de *El arco y la lira*. Esta búsqueda en el texto es un intento por componer algo así como la poética de Octavio Paz; es, también una manera de mostrar que el texto de Paz *dice* y propone. Quizá el lector perspicaz podrá percatarse de que ese último ensayo es un traba-



jo filosófico-literario que resume y ejemplifica distintas ideas que han sido recurrentes a lo largo de todas estas reflexiones.

## 6

El ensayo de Gutiérrez Girardot que abre *Cuestiones* se titula “La concepción de Hispanoamérica de Alfonso Reyes (1889-1959)” (cf. 1994: pp.7-21). Si hubiese que proponer algún canon para la literatura mexicana, posiblemente la figura más apropiada para ser el centro es justamente la de Don Alfonso Reyes. Gutiérrez observa que tras la caída del Porfiriato y la Revolución Mexicana de 1910 -la primera del siglo-, se abre paso un discreto movimiento cultural cuyos primeros pasos se encuentran, tal vez, en el discurso de inauguración de cursos de la Escuela de Altos Estudios de la Universidad de México pronunciado en 1914 por Pedro Henríquez Ureña. Éste se publicaría bajo el título de “La cultura de las humanidades”.

Cualquier persona lo suficientemente sensible para valorar la necesidad de las humanidades en un país como México, que ya apuntaba al pragmatismo y la economía, hubiese aplaudido las palabras de Henríquez Ureña. El objetivo central no pierde vigencia: se trataba de acabar con la estrechez del positivismo (base ideológica del Porfiriato) y reestablecer la metafísica y la cultura clásica. Filosóficamente, el restablecimiento de la metafísica tiene sentido: es la vuelta a la pregunta por el origen. Literariamente, el rescate de la cultura clásica no es menos importante. Los clásicos son el mejor antídoto contra el pensamiento estrecho y, por tanto, permiten una actitud cosmopolita. El discurso del pensador mexicano estaba, en efecto, inspirado en el cosmopolitismo de Ruben Darío y en el espíritu antimaterialista de Rodó y su crítica a los anglosajones. La finalidad no era solamente el rescate de las humanidades, sino también el fortalecimiento de la personalidad histórica de Latinoamérica.

Varios personajes participaron en esta revolución cultural y humanista: Antonio Caso, Henríquez Ureña, los jóvenes del Ateneo de la Juventud y, también, Don Alfonso Reyes. Hay en estos personajes un intento por reivindicar la metafísica y la lectura de la filosofía clásica (desde Platón hasta Nietzsche). Se trata de valorar la llamada “cultura de las humanidades”. Gutiérrez encuentra en ello una actitud coherente y explica cómo para Reyes éste era un intento por renovar la vida espiritual y cultural de México e His-

panoamérica, de darles consistencia histórica y cultural, de sembrar una moral en la política hispanoamericana y, en pocas palabras, de conseguir un mundo mejor como el que invocó Andrés Bello para las nuevas repúblicas. Para ello, se necesitaba, como observa Gutiérrez, una confrontación con el Viejo Mundo. Una visión consistente de la cultura europea con el fin de asimilarla, evaluarla y criticarla para poder enriquecer y destacar la propia, requería obviamente una actitud cosmopolita.

Fue Reyes quien se valió de este cosmopolitismo para dar a conocer, renovar y ofrecer otra visión sobre varias figuras de la cultura europea. En sus *Cuestiones estéticas* de 1911 escribió sobre Góngora, Goethe, Mallarmé, la tragedia griega, etcétera. Sus *Obras Completas* son fascinantes. La prosa es perfecta. Si hemos dicho hasta ahora -con ocasión de Todorov- que la crítica rehace y completa la obra de arte sin ser una obra nueva, y que consiste en una doble reflexión sobre los textos, habrá que reconocer esta inspiración también en la crítica literaria de Alfonso Reyes. En efecto, cada uno de sus escritos, comente a quien comente, sobre el tema que sea, es una composición literaria perfecta. En algunos de sus ensayos elige obras magistrales de la literatura universal y mexicana y ejerce, entonces, esa actividad reflexiva que engrandece la obra original y, al mismo tiempo, se incorpora a ella.

Nos separaremos ligeramente de Gutiérrez. En 1942, Don Alfonso Reyes publicó *La experiencia literaria*: de lo mejor que pueda leerse en castellano. En ese conocido librito, Don Alfonso incluye algunos temas que son absolutamente pertinentes para resituar el papel de la crítica literaria. Viene al caso el ensayo titulado “Detrás de los libros” (1942: pp.111-114). Don Alfonso recuerda cómo Alphonse Daudet, Rubén Darío y Rufino Blanco-Fombona, escribieron la historia de sus libros. Esto es, textos en donde se narran las circunstancias en que el autor vivía cuando concibió la obra, cómo la elaboró, cómo la publicó. Este tipo de libros, observa Reyes, además de ayudar a la crítica, resultan casi siempre de agradable lectura.

El libro es el paisaje personal del autor. Por ello, escribir sobre la génesis de los libros es escribir sobre la vida del autor. Parece que en ciertos aspectos los románticos alemanes son un modelo considerable para captar la esencia de la crítica. Don Alfonso Reyes recuerda el caso de Goethe. En *La trayectoria intelectual de Goethe*, un libro extraordinario del propio Reyes, Goethe es ejemplo claro de un poeta que explica la motivación de su obra. *Poesía y Verdad* es un acto reflexivo sobre su literatura. Escribe Reyes: “(...) una vez maduro el hombre, su biografía se reduce a sus obras mismas”

(1942: p.111). El libro es el mundo virtual del autor; escribir es vivir. Por ello, bien se entiende que la génesis del *Werther* se describa como un caso de catarsis: Goethe necesitaba salvar su espíritu.

Sin embargo, Reyes observa que no a todo escritor se le facilita detenerse a revisar su trayectoria y su génesis creadora. Hay quienes solamente publican los documentos que sirvieron para la trama de una obra. En este caso, recuerda a Gide en *Falsos monederos*. Por ello -y todo esto viene a cuento para entender a autores contemporáneos, desde Nietzsche hasta Lorca- no es tan torpe como parece, mostrar las etiquetas, las fichas bibliográficas, la botella del vino bebido por el autor. Lo idiota sería pretender determinar absolutamente el sentido de alguna obra desde estos datos. No obstante, este tipo de elementos son como un doble, un “fondo secreto”, dice Reyes, en donde se esconden recuerdos y fantasmas. Lo que es claro, es que “la contextura íntima del libro no se muestra con sólo exhibir los materiales de la cantera en que se ha labrado” (1942: p.112).

Lo que llamamos crítica literaria consistiría en desentrañar el *tejido* interno del libro, que por eso es un *textum*. Reyes acierta: la labor del crítico es la inversa del poeta. Mientras que el poeta comienza con el origen de su creación, a veces consistente en la provocación más desdeñosa e inesperada, el crítico, al contrario, empieza con el resultado de la creación, con el poema. El poeta anda el camino; el crítico lo desanda. Es la tela de Penélope que da movimiento y vida a la tradición literaria. Esta dialéctica del andar y el desandar confluye en la unidad del poema o, mejor dicho, de lo que *dice* el poema. El crítico repite el proceso de creación. Por ello, paradójicamente la crítica sólo *rehace* para abrazar el sentido *originario* de la obra.

“Detrás de los libros” encuentra continuidad en “El revés de un párrafo” (1942: pp. 115-122). Reyes, coherente con sus apreciaciones anteriores, indaga lo que hay detrás de una obra suya: *El suicida*. Explica que el poema es el arranque de una divagación personal apoyada en la mística primitiva de la agricultura, sobre el sentimiento de participación individual en las cosas de la naturaleza. Junto con estos factores, se involucran diversidad de aspectos: los últimos libros leídos, los últimos ensayos redactados, la vista de la ciudad de México desde la azotea de una casa situada en el Centro Histórico, la soledad de un domingo por la tarde, el estudio de los griegos. Don Alfonso se da a la tarea de comentar línea por línea el origen de sus palabras. Ésta no es una explicación tan determinante que destruya el juego interpretativo del texto. Es simplemente la presentación de los sucesos, oraciones, sentimientos, discusiones académicas, pláticas con allegados, etcétera, que originaron

la obra. El lector puede tenerlas o no en consideración. De cualquier modo, puede entender y gustar del texto.

Todas estas cualidades que nosotros hemos destacado contribuyen a que Gutiérrez Girardot valore la obra de Alfonso Reyes, incluso como paradigmática para la cultura hispanoamericana. No obstante, como ya adelantábamos no sucede lo mismo con otra de las figuras más relevantes de la literatura mexicana, Octavio Paz.

7

Podría titularse este apartado: “Un colombiano entre Reyes y Paz”. En *Provocaciones* Gutiérrez Girardot incluye un ensayo titulado “Notas al margen de *El arco y la lira* de Octavio Paz” (1997: pp.13-28) diciendo que son éstas unas notas inéditas que justifican por qué “no hay probablemente mayor provocación que la confusión apodíctica y el exhibicionismo arrogante y semicultural del poeta cósmico” (1997: p.13).

*Provocaciones* fue publicado el mismo año que la *Suma Crítica* de Saúl Yurkievich. Yurkievich, crítico argentino recientemente fallecido, que dedica en “Focos y enfoques”, tres ensayos al poeta mexicano. El primero, “Octavio Paz, indagador de la palabra” es quizá el mejor. En él, Yurkievich se aboca al estudio de *El arco y la lira*. Después de aclarar, utilizando a Umberto Eco, que para él la literatura no es conocimiento del mundo sino creación de formas autónomas que poseen características específicas; después de comentar que la literatura funciona como una “metáfora epistemológica”, Yurkievich afirma que son dos poetas de lengua castellana quienes mejor ejemplifican la correspondencia entre el sistema de representación y la concepción del mundo: César Vallejo y Octavio Paz.

En este ensayo, se capta perfectamente cómo la intención de Paz es adentrarse en la esencia de la palabra poética, su sonoridad, mediación, mensaje y significado, cómo la poesía es reveladora de la otredad, de lo absoluto, de la presencia del misterio cósmico. Yurkievich entiende cómo la desconfiguración de la realidad y del lenguaje van de la mano. Y entonces, entiende también el intento de Octavio Paz por recuperar la concepción de la palabra como simiente, como evocadora y engendradora. No obstante, Gutiérrez Girardot no lee *El arco y la lira* de la misma manera. Paz es descrito irónicamente como un filósofo, helenista, sociólogo, germanista, anglista, galorro-

manista, hispanista y místico. *El arco y la lira* se define como un texto que embriaga con nebulosidades. Es, según Gutiérrez, un ejemplo de retórica pura, un sermón de sonidos ventosos que, a pesar de todo, en este 2006 cumple cincuenta años durante los cuales no se ha dejado de editar.

La verborrea de Paz solamente es comparable, según Gutiérrez, con la confusa e ignorante obra de Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*. Tal vez lo que provoca que Gutiérrez compare a Bousoño con Paz es que ambos se refieren a la poesía como un misterio y, en efecto, los dos intentan desentrañarlo resaltando que los poemas comunican. Los dos tomos de Bousoño no son tan descabelladamente malos, aunque sí hay en ellos algunos fragmentos fallidos. La pluma de Paz es muy superior. El de Paz no es un ensayo académico, es una obra literaria y, como tal, ha de leerse con ojos literarios: Paz está tratando de explicar una experiencia vital que paradójicamente *usa* el lenguaje pero se desvive por ir *más allá* de él.

Es posible que la tensión provocada por decir lo que no se puede decir, haga de *El arco y la lira* un escrito denso y arriesgado. Gutiérrez no cree en los escritores cuya prosa es, desde su punto de vista, ininteligible. Por ello lamenta que la lengua española haya perdido su soltura, su claridad y su precisión conceptual. Los últimos escritores con estas virtudes fueron Francisco Romero, Mariano Picón Salas y, por supuesto, Alfonso Reyes en *La experiencia literaria*. Al parecer las críticas hacia *El arco y la lira* son sobre todo metodológicas. Gutiérrez se irrita porque Paz confunde teoría literaria con especulación (entendida como ocurrencias de un autodidacta); y se molesta porque según él, el mexicano no sabe plantear problemas ni describir el sentido de una cuestión.

Ese tipo de defectos pueden no ser tan condenables. En efecto, Paz confunde teoría literaria con especulación literaria. *El arco y la lira* no es un trabajo académico y no tiene ninguna pretensión de serlo. Puede leerse, más bien, como un texto que describe algo así como la poética de Octavio Paz (ésta será nuestra propuesta en la tercera parte que cierra este trabajo). No parecería acertado que alguien intentase entender todo acto poético a partir de *El arco y la lira*. Pero sí parece coherente leerlo como un acercamiento a lo que Paz entiende por acto poético. Éste es tal vez el defecto de la lectura de Gutiérrez Girardot. Es incapaz -acaso por su formación germánica- de tolerar imprecisiones como, por ejemplo, referirse a la “poesía moderna” sin aclarar qué se entiende por “moderno”. Sin embargo, para los propósitos de Paz no es exigible una disertación histórico-literaria sobre la noción de modernidad. Como el mismo Gutiérrez supone, por ‘poesía moderna’ Paz en-

tiende la del siglo veinte y su gestación en el XIX. De hecho, enseguida recurre al ejemplo de Mallarmé y Baudelaire.

Todo mundo sabe que Baudelaire ha sido descrito como el prototipo del artista moderno. Por lo general, resulta sumamente complejo determinar los parteaguas históricos para etiquetar algún pensamiento. A Paz le interesa simplemente caracterizar un momento en donde la poesía, en general, se vuelve de oposición y rebelión.

Gutiérrez critica que Octavio Paz presuma una cultura enciclopedista que notoriamente es, por una parte impactante y, por otra, cuestionable pues, en efecto, se aventura a comentar diversos temas como por ejemplo la cultura germánica y es verdad que los conoce poco. El exceso de citas y nombres puede parecer, sí, un “pomposo simulador de cultura” (1997: p.19). Pero nos parece que no es el caso de Paz. El poeta mexicano nunca fue académico, nunca pasó por un aula universitaria para enseñar la filosofía de Hegel o la evolución del pensamiento de Wittgenstein; tampoco fue un helenista dispuesto a analizar el uso del aoristo en Eurípides. Paz siempre se dijo a sí mismo ‘poeta’, sí, más poeta que ensayista. Gutiérrez llega a darse cuenta finalmente de que *El arco y la lira* es la autojustificación de los poemas de Paz. Pero entonces le parece que se trata de una justificación anacrónica de la retórica y muestra de algún narcisismo ofensivo e irresponsable. No lo creemos. Lo que encontramos en *El arco y la lira* es ese acto en el que el poeta reflexiona sobre los poemas, en donde el arte se entiende desde el arte. Paz habla sobre *su* poética y *sus* poemas. Decimonónico o no, retórico o no, es un buen poeta, y *El arco y la lira* es la vuelta reflexiva a sus poemas. Eso es precisamente lo que intentaremos mostrar en la tercera parte que cierra nuestro ensayo.

Gutiérrez tiene razón cuando reclama que en muchos casos Paz trabaja con fuentes secundarias y no lee las fuentes. Ésta es una crítica procedente. La formación de Paz fue más afrancesada y sus principales fuentes fueron ensayistas galos. Paz floreció en un momento histórico diferente al de Alfonso Reyes. Gutiérrez insiste en la superioridad de Reyes y le admira que en su juventud haya leído a los griegos. Y en efecto, *La crítica a la edad ateniense*, la *Nueva Retórica* y todos los textos en donde Reyes muestra sus conocimientos helénicos son exquisitos. Paz aborda superficialmente la justicia cósmica en *Antígona*. Los estudios filosóficos y literarios en ese tema abundan: Hegel, Fränkel, etcétera. Pero ése no es su tema central. También podría decirse que en la *Crítica de la razón pura* Kant no tiene un conocimiento suficiente de los detalles de la ciencia newtoniana. De hecho, cual-

quiera que ha estudiado con seriedad la filosofía kantiana reconoce que Kant no sabía tantas matemáticas. Y, con todo, validó la física clásica y provocó una revolución filosófica cuya vigencia alcanza nuestros días.

¿Qué queremos decir con lo anterior? Todo texto es susceptible de ser criticado porque el pensamiento de cada ser humano está repleto de insuficiencias. La crítica exige ser cuidadosos con la finalidad del escritor, analizar sus riquezas y sus deficiencias. Cuando existe un total desacuerdo, uno debe atacar los argumentos, fomentar el diálogo, corregir, exigir precisión y, si es el caso, corrección. Lo que es poco válido y ligeramente molesto en un crítico con trabajos tan bien logrados como los de Gutiérrez Girardot, es la descalificación irónica y ofensiva: *El arco y la lira* es, según el colombiano, una “(...) antología enciclopédica del disparate disfrazado de erudición y de la arrogancia *cosmopueblerina*” (1997: p.23).

El trabajo de Paz es criticable. Cualquiera que, como Gutiérrez Girardot, fuese conocedor de la filosofía y conocedor de las fuentes, podría desmontar algunas tesis de *El arco y la lira*. Sin embargo, el texto de Paz no está hecho para adoptar esa metodología: ningún ensayo literario soporta la lectura de un filósofo analítico. Y Gutiérrez se hace pasar por filósofo analítico. No tiene demasiado sentido comparar a Reyes con Paz. Son escritores distintos y cada uno ocupa un lugar importante en la literatura mexicana. Gutiérrez afirma que *El arco y la lira* es un libro que irradia indignación. Estas palabras nos recuerdan los primeros comentarios de la comunidad filológica tras la publicación de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche.

La crítica ante las imprecisiones de un texto es necesaria y, generalmente, es la que más enriquece el pensamiento. Creemos que *El arco y la lira* no puede leerse sin tener en consideración la obra poética de Paz. No es, definitivamente, un libro sobre teoría literaria. En ello Gutiérrez Girardot tiene razón. Se trata de un texto de autorreflexión. Paz no advierte en ningún momento que su poética sea un dogma y en cambio se muestra como un poeta que comparte sus experiencias literarias. Elaborar una crítica a los pareceres de un literato es complejo. La literatura puede abordarse desde muchas perspectivas: académica, ensayística, literaria, etcétera. Lo primero que ha de hacerse es definir si uno escribe como literato, crítico literario o académico de la literatura. Este tipo de precisiones ayuda a conocer bajo qué condiciones, presupuestos y metodología está uno dispuesto a escribir, criticar y comentar.





## LA POÉTICA DE OCTAVIO PAZ A VUELTAS CON LA ANALOGÍA

*Palabra, voz exacta  
y sin embargo equívoca...*  
Octavio Paz

### 1

Como hemos adelantado, esta última parte reivindica la obra de Octavio Paz ante las críticas de Gutiérrez Girardot. Ejercemos, pues, la crítica literaria del modo dialógico que hemos defendido. Además, nos reencontraremos con la idea inicial de que la literatura, más que un compromiso ideológico, nos pone ante una *presencia real*. Estas líneas, pues, contienen algunas reflexiones y anotaciones que han sido sugeridas por la obra de Octavio Paz. Sobre todo, textos en los que expone su visión sobre la poesía y la literatura. Se trata de establecer un diálogo entre el conocimiento filosófico y el discurso literario. La poética de Octavio Paz puede abordarse desde dos perspectivas muy emparentadas. En primer lugar, la poética desde su dimensión puramente literaria, y con un carácter académico: análisis de formas, de géneros de escritura, de estilos y usos estéticos. En segundo lugar, desde su dimensión humana. Un análisis meramente formal de la poesía y la literatura sería unilateral e incompleto. La poética se toca con la condición humana y, por ello, tiene una función antropológica: qué dice la poesía, qué dice la literatura sobre nuestra vida, por qué la poética se toca con lo sagrado y por qué tiende a realizar esa posibilidad de ser que somos y que constituye nuestra manera propia de ser.

El primer asunto, a saber, la dimensión de análisis literario, abarca distintos aspectos de la obra. Nos abocaremos a algunos muy concretos: la propuesta poética de Octavio Paz a la luz de sus nociones de metáfora, mito, símbolo y alegoría. Estas consideraciones están fundadas en breves acerca-

mientos a la filosofía del lenguaje y a la semiología. Podemos adentrarnos en estas nociones desde varios textos como *El arco y la lira*, *Los hijos del limo*, *La otra voz*, *Corriente Alterna*, etcétera. Nos centraremos principalmente en el primero de éstos, el que ha sido blanco para las críticas de Gutiérrez Girardot.

Mito, símbolo y alegoría, son elementos que tienen un poder discursivo que se desplaza desde la ficción hasta la realidad. Ficticio podría denominarse a todo género literario, desde los poemas hasta las novelas, incluyendo todas las posibles manifestaciones de carácter literario que no intenten describir, como podría ocurrir en el género periodístico, una acción concreta que ocurre verdaderamente. Sin embargo, lo que sí hacen los géneros ficticios es redescubrir acciones concretas de unos personajes que encarnan cierta universalidad. Así es como todos hemos experimentado las mismas pasiones que los personajes de Shakespeare y, por ello, hay una *mimesis* de las acciones humanas que a través de otros reconocemos en nosotros mismos. Lo que nos hace utilizar la palabra ‘ficción’ para referirnos a la literatura es la ambigüedad con que se presentan los hechos que se relatan en las páginas literarias: no se sabe a ciencia cierta si ocurren o no, pero sabemos que podrían ocurrir o que pudieron haber ocurrido y, por ello, no cabe hacer lecturas literarias desde los parámetros lógicos de verdad o falsedad sino, única y exclusivamente, desde la verosimilitud. No importa saber si lo que hay en un relato ocurre o no; interesa solamente su posibilidad.

Nos interesa esclarecer el valor expresivo de la metáfora literaria. Éste es un asunto que reclama tocar muy de cerca una cuestión epistemológica fundamental: ¿es posible que la poética nos introduzca por sus propios medios en el ámbito de lo real? Puesto que la metáfora literaria podría pensarse tan sólo como una imagen extraña sin conexión alguna con el mundo real, parecería que el filósofo y el literato no tienen mucho que ver. De hecho, podrían ser vocaciones contradictorias. La filosofía ha caminado por muchos siglos subiendo a cuestras hacia la verdad mientras que, todo lo contrario, la literatura ha bajado con admirable habilidad ese mismo camino para acercarse a la mentira, a la ficción o, como diría Platón, a la apariencias. La obra de Octavio Paz es reveladora ante esta aparente contradicción, puesto que en el poeta hay un gran trabajo literario y observaciones filosóficas agudas, aunque no sistemáticas.

La metáfora tal como la entiende Octavio Paz no es la falsificación de una verdad. La literatura no es contraria a la filosofía. Aunque cada una use lógicas distintas, ambas se animan y vivifican mutuamente. Esto no significa

que sean contrarias, ni tampoco supone la subordinación de la poética a la filosofía ni de la filosofía a la poética. Sí en cambio el reconocimiento de una pluralidad de discursos que en muchas ocasiones aparecen entrelazados. De hecho, el discurso especulativo, tal como se observa en los poemas de Octavio Paz, se presupone como condición de posibilidad del discurso poético. Podríamos decir con los hermeneutas del siglo XX: para que una metáfora tenga valor expresivo, debe trastocar y enriquecer los conceptos, *lo cual supone la preexistencia y definición especulativas de los conceptos*. A fin de cuentas, tanto el discurso filosófico como el literario son modos de pensamiento en sí mismos que se retroalimentan. Por eso, podemos entender por qué para Paz la metáfora literaria tiene un valor expresivo que ayuda a asir lo que la razón especulativa y la lógica formal y objetiva no alcanzan a expresar con claridad.

Podría objetarse que las metáforas poéticas tampoco son claras. Sin embargo, una metáfora bien lograda facilita la expresividad. No es que la metáfora contenga un concepto claro y distinto, pero logra acercarse a una dimensión inabarcable desde el lenguaje ordinario. Hay, pues, numerosas maneras de aproximarse a los conceptos y su referencia a la realidad: desde la univocidad hasta la equivocidad, pasando por la analogía. La primera restringe la interpretación para alcanzar la precisión lingüística; la segunda desemboca en el deconstruccionismo antes criticado por su incapacidad para *decir la presencia real*; la opción analógica, en cambio, reconoce un concepto que es a la vez múltiple, tan diverso como referencias haya a la realidad. La metáfora es su expresión lingüística.

Ejemplos de este tipo abundan en la propia filosofía. Tal vez el filósofo más representativo es Platón, lo cual no deja de ser paradójico después de la condena platónica a la autonomía poética de la que ya nos hemos ocupado. Quienes leemos los *Diálogos* entendemos que las metáforas platónicas (el sol, la caverna, el carro alado, etc.) manifiestan una verdad, es decir, algo más que un reflejo deformado de lo que sucede realmente. Por eso, la estructura mítica de la filosofía platónica amplía el campo de interpretación de la verdad filosófica. Aquí hay, pues, una estrecha relación entre metáfora y mito, dos nociones que hemos prometido explorar en la poética de Octavio Paz. La filosofía platónica sirve como pretexto para la aproximación a estas dos nociones: metáfora y mito no son simulacros de lo real, sino elementos de interpretación que se infiltran en la realidad humana.

Las metáforas y los mitos no pueden entenderse en sentido literal porque, de ser así, cabría calificarlas como mentiras. Metáforas y mitos dicen lo que

no es: no existen ni Eros ni Cronos ni los caballos alados. Por eso una estructura discursiva mítica requiere una lectura interpretativa que siga la trayectoria de las metáforas hasta su referencia. Sólo después puede, mediante una reflexión posterior, subrayarse el proceso interpretativo propio del sentido figurado, el acceso a la imagen como tal, y finalmente la ampliación del concepto que ella sugiere. Desde este procedimiento triple puede mirarse cómo el discurso literario está también relacionado con el discurso conceptual, aunque en ocasiones podamos prescindir de él y abandonarnos a una dimensión puramente fonética. Esto último quiere decir que aún cuando en el poema hay una experiencia conceptual, gran parte de la experiencia poética viene dada por la sonoridad, el ritmo de las palabras y la imagen que sugieren.

## 2

La revelación poética. Nos parece que en sus poemas Paz es muy consciente de que puede haber violaciones lingüísticas, semánticas y gramaticales, pero finalmente la realidad es la categoría primaria que permite la existencia de lenguaje y pensamiento y explica sus relaciones. Lo que hace la poética, entonces, es articular lingüísticamente una experiencia humana -como la amorosa, la estética, la religiosa-, que se presenta como inaccesible al lenguaje ordinario o descriptivo. Por eso la poesía es un intento por *re*-describir la experiencia vivida. Paz entiende que la poesía es conocimiento, poder, abandono. En la primera parte de *El arco y la lira*, explica la distinción entre poesía y poema. Estas son sutilezas que ayudan a construir la poética del poeta mexicano. El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. Esto es, el poema no puede entenderse desde precisiones puramente literarias: estilos, metáforas o técnicas de construcción trópico-discursivas. Un poema funge como el punto de encuentro de una experiencia viva que se vale de las palabras y que dice algo sobre la condición humana. El poema, diríamos, es el instrumento; la poesía la experiencia, la vida misma.

Es conocido que en este mismo libro Paz intenta dar respuesta, al menos, a tres preguntas: primero, ¿hay un decir poético -el poema- irreducible a otro decir? Segundo, ¿qué dicen los poemas? Tercero, ¿cómo se comunica el decir poético? Paz buscará las respuestas desde su propia experiencia poéti-

ca. La breve introducción a *El arco y la lira* en donde aparecen estas distinciones termina diciendo:

“(…) y aunque hayamos olvidado aquellas palabras y hayan desaparecido hasta su sabor y su significado, guardamos viva aún la sensación de unos minutos de tal modo plenos que fueron tiempo desbordado, alta marea que rompió los diques de la sucesión temporal. Pues el poema es vía de acceso al tiempo puro, inmersión de las aguas originales de la existencia. La poesía no es nada sino tiempo, ritmo perpetuamente creador” (1967: p.26).

Para dar respuesta a la primera pregunta, a saber, si hay un decir poético irreducible a otro decir, lo primero que hace Octavio Paz es delimitar los problemas semánticos. Para hablar de poesía lo primero es el lenguaje. Paz entiende que desde el lenguaje el poeta crea imágenes que son poesía. El lenguaje es un conjunto de signos, pero no es sólo eso, ni puede ser un sistema virtual al modo de Saussure y los estructuralistas. No podemos escindir el signo del significado. Esta relación entre el signo y la cosa es uno de los problemas más antiguos de la filosofía. Aparece no solamente en varios *Diálogos* de Platón o en el *Órganon* de Aristóteles, sino también en estudios modernos de semiología como los del propio Saussure o como el de Foucault en *Las palabras y las cosas*.

Octavio Paz toma en cuenta tanto la *langue* como la *parole*: tanto la abstracción de las relaciones intrínsecas entre los signos como su remisión al mundo. El poeta mexicano explica que la palabra es un signo que intenta establecer un puente de comunicación entre los demás signos (como cuando articulamos cualquier frase) y también con las cosas (la manera como enlazamos el signo con su referente). La primera actitud del hombre es la creencia en que el signo y el objeto representado son lo mismo. Al cabo de los siglos los hombres advierten que, al parecer, entre las cosas y sus nombres hay un abismo. Nietzsche lo denuncia con mucha claridad, como explica Paz, cuando enfrenta los valores tradicionales con las palabras. Entre muchas otras razones este filósofo ataca los valores tradicionales porque le parece que a partir de ellos los hombres han inventado una designación objetiva, válida y verdadera para todas las cosas, con el fin de fijar lo que ha de ser verdad. En el fondo, Nietzsche apuesta por la pluralidad discursiva y da en el blanco al cuestionarse si el lenguaje es la expresión adecuada para todas las realidades. También podría ser que el lenguaje se limite a sedimentar relaciones caóticas entre los propios signos.

Cuando nombramos algo, cuando asignamos un concepto a una realidad conocida, creemos saber algo de aquello que nombramos. Nietzsche piensa

que solamente utilizamos metáforas de las cosas y no accedemos a la cosa en sí. Esta visión marca el desplazamiento hacia un nuevo modo de entender las palabras. Lo que hay detrás de la retórica nietzscheana es un intento por desvanecer cualquier sesgo de un sistema intelectual que esté fundado en la totalidad conceptual. Pero este intento por instaurar una *retórica de la metáfora*, móvil e inaccesible (los significados cambian en cada lectura) tiene, al menos, una constante: la gramática. Por ello, Nietzsche podrá percatarse de que no ha podido desembarazarse de la tradición judeocristiana: hemos aniquilado todos los valores pero todavía existe la gramática.

Para un lógico del lenguaje es posible entender que las palabras son un signo de las cosas y que un signo refiere una realidad aunque no sea idéntica al referente. Gramática y realidad son cosas distintas pero perfectamente compatibles. Por ejemplo, en *Sobre sentido y referencia*, Frege propone un lenguaje ideal en donde a cada signo le corresponde un solo significado y, por tanto, un solo objeto. Para Frege una lógica simbólica bien construida eliminaría la ambigüedad que parece existir entre el signo y la cosa. Sin embargo, esta univocidad lingüística y también ontológica tampoco es tan factible. De hecho, parece imposible puesto que la realidad que refiere es esencialmente plural. Tanto el ámbito retórico como el poético descartan cualquier univocidad y cualquier lógica formal. Y aquí están los límites de la filosofía nietzscheana: pluralidad y lógica informal hacen posible que todo discurso pueda enfrentarse, juzgarse, leerse y abordarse desde un criterio verosímil, aunque no verdadero. Si la verdad es entonces, como sostiene Nietzsche, “un ejército móvil de metáforas”, es decir, instantes aproximativos a lo verosímil, entonces es también algo más.

Toda poética versa sobre lo verosímil. Ello nos enfrenta a dos problemas nuevos: el primero ya lo hemos incoado y es un asunto que posiblemente está implícito en la obra de Paz, a saber, que lo verosímil podría tener cierto grado de verdad. Segundo, un problema explícito en *El arco y la lira*: ¿cómo explicar un signo desde otro signo? O ¿cómo puede pensarse que las palabras son signos que sirven para explicar otros signos? Los dos problemas están estrechamente vinculados. Si las palabras son signos que intentan comunicar un sentido, es decir, lo que los semiólogos han definido como la relación entre significante y significado, entre la palabra que nombra un objeto y el objeto mismo, entonces lo que falta precisar es la función relacional entre la conciencia y el mundo a través de la mediación lingüística. Este es precisamente el problema de la verdad.

Octavio Paz comenta que cualquiera que sea el origen del habla, los especialistas parecen coincidir en la “naturaleza primariamente mítica de todas las palabras y formas del lenguaje...” (1967: p.34). La ciencia moderna confirma de manera impresionante la idea de Herder y el romanticismo alemán:

“parece indudable que desde el principio el lenguaje y el mito permanecen en una inseparable correlación. Ambos son expresiones de una tendencia fundamental a la formación de símbolos: el principio radicalmente metafórico que está en la entraña de toda función de simbolización” (1967: p.34).

Lenguaje y mito, en este sentido, serían vastas metáforas de la realidad. La esencia del lenguaje sería simbolizar porque su función es representar un elemento de la realidad con otro, tal como ocurre en las metáforas. Por ello, Paz sostiene que el lenguaje es poesía en estado natural, que cada palabra o grupo de palabras es una metáfora. Y en efecto, podría pensarse que la palabra es un instrumento mágico, puesto que ella es susceptible de cambiarse en otra cosa y de transmutar lo que toca: la palabra *pan* tocada por la palabra *sol*, se vuelve un alimento luminoso. La palabra, entonces, es un símbolo que emite símbolos; las metáforas forman redes que brindan dinamismo a la vez al pensamiento y al lenguaje. El hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó de su estado natural. El lenguaje tiende espontáneamente a crear metáforas, y a utilizarlas después como el *humus* de una continua renovación lingüística.

Esta visión de Octavio Paz no es tan sencilla, puesto que ha planteado un problema que es tan antiguo como la propia filosofía. ¿Cómo pudo pensarse que la transmutación lingüística era también una transmutación categorial? En otras palabras, ¿cómo es que el lenguaje hace la realidad? Este es un asunto que ocupó al propio Platón en el *Cratilo*. Lo que habría que entender si queremos dilucidar las profundas aportaciones de Paz es que toda palabra poética es una imagen de lo real. Por ello, es esencial para el lenguaje poético lo que Paul Ricoeur llama “función icónica”. La clave está en el icono, es decir, en el lenguaje “de imágenes”. La poesía inventa signos o, mejor entendido, múltiples asociaciones de signos cuya función es generar nuevos signos. Así es como los poemas son “signos en rotación” y el lenguaje poético es recreación de lo real. Paz nos dice que el habla es la sustancia o alimento del poema, pero no es el poema. La distinción entre el poema y la expresión poética radica en que el poema es una tentativa por trascender el idioma; la expresión poética, en cambio, se mantiene en el nivel mismo del habla y es el resultado del vaivén de las palabras en las bocas de los hombres. Esto está expresado en el poema *Las Palabras*:

Dales la vuelta  
 cógelas del rabo (chillen, putas),  
 azótalas,  
 dales azúcar en la boca a las rejegas,  
 inflalas, globos, pínchalas,  
 sórbeles sangre y tuétanos,  
 sécalas,  
 cápalas,  
 písalas, gallo galante,  
 tuérceles el gaznate, cocinero,  
 desplúmalas,  
 destrípalas, toro,  
 buey, arrástralas,  
 hazlas, poeta,  
 haz que se traguen todas sus palabras

Las palabras no son creaciones, obras. El poema es lenguaje erguido. Nadie puede decir que el poema no sea la secreción natural del lenguaje. Desde que el hombre se separa del mundo natural, es decir, desde que tiene conciencia de sí gracias a la alteridad, la identidad entre las cosas y su nombre está rota. Este problema también es filosófico.

## 3

Metáfora poética y lenguaje. La ruptura entre palabra y cosa es tan antigua como la sofística. Hoy se discute a partir del pensamiento de Frege, de Wittgenstein, de Foucault y Derrida, y más recientemente, en los escritos de Davidson. Parece que la distancia entre palabra y objeto es la que obliga a que cada palabra se convierta en metáfora. La palabra no es idéntica a la realidad que nombra porque entre el hombre y las cosas -y, más hondamente, entre el hombre y su ser- está la mediación de la conciencia. Por eso, algunos recordarán la poética antimetafísica de Fernando Pessoa: no hay esencias, no hay “cosa en sí” sino la cosa como la mira siempre un sujeto, la realidad alterada por la mediación de una conciencia individual. En ese panorama, la alternativa más sensata para un poeta es callarse. Para Paz es distinto, puesto que la palabra es puente que intenta salvar la distancia que nos separa de la realidad exterior. Lo paradójico es que esa distancia forma parte de la



naturaleza humana. Para disolverla el hombre tendría que renunciar a su condición humana. El hombre, buscador de alternativas que den respuestas a su condición, hace filosofía y metafísica. Ambas han encontrado los límites de la razón al tocarse con la conciencia y con el lenguaje. Un conocimiento verdadero del ente en cuanto que ente, como el que persigue la metafísica occidental, tendría que eliminar la mediación de la conciencia, ya sea regresando al mundo natural, ya sea trascendiendo las limitaciones que la condición humana impone.

Las alternativas que han encontrado filosofía y metafísica son la muerte o la mística. Octavio Paz agrega una más: la poesía. Pero renace la paradoja: si se reconquistase la unidad entre el mundo y el hombre, saldrían sobrando las palabras. El fin de la enajenación es también el fin del lenguaje. La utopía poética terminaría como la mística, con el silencio. De manera que la reunión de la palabra y la cosa, el nombre y lo nombrado, exige la previa reconciliación del hombre consigo mismo y con el mundo. Regresar al mundo natural o trascender los límites son dos tentaciones latentes en la poesía moderna que, por una parte, es una profunda afirmación de los valores mágicos y, por otra, ostenta una vocación revolucionaria. Las dos direcciones expresan la rebelión del hombre contra su propia condición: cambiar al hombre y hundirse en la inocencia del animal o liberarse del peso de la historia. Para lograr lo segundo es necesario trastornar los términos de la vieja relación, de modo que no sea la existencia histórica la que determine la conciencia, sino a la inversa.

Ahora bien, el dinamismo lingüístico aunado a la creación poética requiere la intervención de una voluntad creadora. La fuerza creadora de las palabras reside en el hombre que las pronuncia. El hombre pone en marcha el lenguaje. La creación poética se inicia, según Octavio Paz, como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer. El segundo acto es el regreso de la palabra: el poema se convierte en objeto de participación. Dos fuerzas antagónicas habitan el poema: una de elevación o desarraigo, que arranca a la palabra del lenguaje; otra de gravedad, que le hace volver. El poema es creación original y única, pero también es lectura y recitación: participación. El poeta lo crea; el pueblo al recitarlo, lo recrea. Poeta y lector son dos momentos de una misma realidad. De esta manera, el poema es mediación entre la sociedad y aquello que la funda. Sin Homero, el pueblo griego no sería lo que fue. El

poema nos ha revelado lo que somos y nos invita a ser eso mismo que somos.

El poeta transforma, recrea y purifica el idioma; después lo comparte. Pero ¿en qué consiste esa purificación de la palabra? Las palabras, frases, exclamaciones que nos arrancan el dolor, el placer o cualquier otro sentimiento, son reducciones del lenguaje a su mero valor afectivo. Si los vocablos así pronunciados están exclusivamente en el emisor, dejan de ser instrumentos de relación. Sufren una mutilación: la del oyente. Valéry pensó que el poema es el desarrollo de una exclamación. Entre comunicación y exclamación hay una tensión contradictoria; Paz sostiene que esa tensión es el poema. Si uno de los dos desaparece, el poema se vuelve sólo una descripción. El desarrollo del poema es un lenguaje que se crea a sí mismo frente a esa realidad bruta y propiamente indecible a que alude la exclamación. “Poema: oreja que escucha una boca que dice lo que no dijo la exclamación” (1967: p.46). El grito de pena o júbilo señala al objeto que nos hiere o alegra; lo señala pero lo encubre: dice ahí está, no dice qué o quién es. La realidad indicada por la exclamación permanece innombrada: está ahí, ni ausente ni presente, a punto de aparecer o desvanecerse para siempre.

El lenguaje es un vehículo de intercambio. Cuando el lenguaje nos es útil, cuando nos sirve simplemente como instrumento, mutilamos las palabras. Mas el poeta no se sirve de las palabras. Es su servidor. Al servir las las devuelve a su plena naturaleza, les hace recobrar su ser. Gracias a la poesía el lenguaje reconquista su estado original: por sus valores plásticos y sonoros, por su carácter afectivo y significativo. Purificar el lenguaje es devolverlo a esta naturaleza original. La palabra en sí misma es una pluralidad de sentidos. Si por obra de la poesía la palabra recobra su naturaleza original -es decir, su posibilidad de significar dos o más cosas al mismo tiempo y, por tanto, su no-univocidad- el poema parece negar la esencia misma del lenguaje: la significación o sentido. En realidad, el poema dota al lenguaje de múltiples sentidos. La poesía da dinamismo al lenguaje. De modo que la significación jamás se detiene, jamás estatiza a su significante, pero tampoco lo pierde sin remedio.

## 4

La poesía es movimiento: ritmo, analogía y metáfora. Por esta naturaleza dinámica, porque el lenguaje rompe incluso con las leyes sintácticas y con las del diccionario, porque a la vez que las palabras dicen “esto” dicen “aquello”, Paz llama al lenguaje “poesía en movimiento”. Dijimos que las palabras son signos que comunican nuevos signos con el fin de transmitirnos un sentido. Pero también Octavio Paz nos ha dicho que el lenguaje comunica una pluralidad potencial de significados. Así las cosas, las metáforas poseen un valor expresivo en tanto que son signos generados desde el lenguaje, igual que los números o las figuras geométricas. Un poema no está constituido por vocablos sueltos carentes de sentido, sino por frases u oraciones y, precisamente, éstas constituyen la unidad más simple de la poesía. Las frases son una totalidad que solamente descomponemos cuando hacemos un análisis gramatical.

Todo nuestro lenguaje está compuesto por frases, incluso al pronunciar una palabra aislada, lo que hacemos es convertirla en frase, por ejemplo, cuando decimos “sí”. Como todo lenguaje, también la poesía está compuesta por frases. Como subraya el destacado volumen de *La metáfora viva*, de Ricoeur, el núcleo semántico de un poema es la frase poética. Ésta se distingue de la frase prosódica en que, para la primera, lo esencial no es el sentido o el significado sino la tensión y el ritmo. Un ritmo compuesto por dos elementos: las palabras y las cosas. Y en efecto, las palabras son los dobles de un mundo objetivo, quieren decir el mundo. La intención por alcanzar una identidad entre el mundo y sus nombres coloca nuestro lenguaje justo en medio, como un puente de unión entre el mundo y la conciencia. La palabra es mediación entre dos estados contrarios. El lenguaje sería el elemento medial de nuestra conciencia.

Esa mediación hace que las palabras se junten y se separen, se acerquen y se alejen de la realidad que pretenden reproducir. Ante dos fenómenos contrarios, el centro de unión es la analogía. El lenguaje es analógico. Octavio Paz precisa que, justamente, lo que hacen los poetas es crear analogías. Ahora bien, el modelo de la analogía es el ritmo. El ritmo es un imán que convoca a las palabras uniéndolas, las frases y las imágenes. Más aún, en la poesía une las rimas, las aliteraciones, las paronomasias, etcétera. De manera mucho más radical, en *Los hijos del limo*, Paz escribe que “la analogía concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima” (1972: p.389). En otras palabras, el universo se constituye por una se-

rie de signos que interpretamos desde otros signos: las palabras y las frases, regidas, a su vez, por el ritmo. Los poemas están constituidos por ritmos y símbolos, que se valen de la analogía y la correspondencia para dar unidad al tejido de signos que denominamos mundo.

El poeta, pues, utiliza un principio fundamental: el de analogía. La visión analógica, explica Paz con atino, está inspirada lo mismo en Aristóteles, Cayetano, Dante o el neoplatonismo renacentista; el recurso analógico reaparece en el pensamiento romántico y se despliega en la prosa francesa. Baudelaire explica el poema como un sistema de correspondencias; y Roman Jakobson habla del poema como un sistema de equivalencias o analogías en el que las formas verbales constituyen una traducción de las cosas: una metáfora. Paz, por su parte, sostiene que una poética construida sobre el principio analógico concibe la creación literaria como una traducción. Es decir, que dentro de la pluralidad de discursos, el poético, lo mismo que el filosófico o el científico, también nos ofrece una idea del mundo. El principio analógico, el *quid* de la poesía, es el principio de las correspondencias. La analogía no sería posible sin las diferencias: las palabras y las cosas. Precisamente porque esto no es lo mismo que aquello, podemos tender un puente entre el esto y el aquello. Ese puente es la palabra *como* o la palabra *es*, pues la poesía nos ofrece el “es como” del mundo. El discurso poético actúa entonces como una redescrición de la realidad que se vale de las semejanzas para encontrar la equivalencia entre contrarios.

La analogía es ritmo y mediación. Pero se trata de una mediación que no alcanza la identidad, no anula las diferencias, sino que relaciona términos distintos. “La analogía es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad” (1972: p.396). Decir que la analogía no alcanza la identidad significa que hablamos de un punto que no une definitivamente. La analogía no es unidad, sino pluralidad. De ahí que conserve las diferencias. “La analogía dice que cada cosa es la metáfora de otra cosa, pero en la esfera de la identidad no hay metáforas: las diferencias se anulan en la identidad y la alteridad desaparece” (1972: p.397). La actividad poética no alcanza la identidad absoluta. De ahí que el lenguaje poético sea propiamente tensión entre las cosas “incognoscibles” y nuestro lenguaje con el cual expresamos nuestras percepciones del mundo. El resultado es la unidad del mundo por la unidad del lenguaje en la imagen poética. Una palabra acompaña otra palabra hasta conformar una frase que contiene un orden verbal, que inventa una imagen y que a su vez sugiere más imágenes de manera rítmica.

## 5

Todas las expresiones verbales tienen un ritmo. Ahora bien, si lo esencial al poema es ser ritmo, ¿cómo distinguirlo de la prosa? Sin ritmo no es posible el poema, el ritmo es condición de posibilidad del poema pero es secundario para la prosa. Paz sostiene que el lenguaje por propia inclinación tiende a ser ritmo y, por tanto, toda palabra vuelve a ser poesía espontáneamente. Entonces la prosa está constituida por una leve y casi invisible corriente rítmica, que sin embargo no se desarrolla plenamente. También el pensamiento, en tanto que es lenguaje, regresa al ritmo: las razones se vuelven correspondencias, los silogismos analogías y el discurrir intelectual es un flujo de imágenes. Los poemas, a diferencia de la prosa, comienzan con las palabras pero obligan a ir más allá de su significado, a formarnos una imagen que supera, con mucho, el significado relativo de la palabra misma. La prosa, en cambio, solicita coherencia y claridad conceptual, por lo que se resiste a ejercer esa violencia verbal, propia del poema. La prosa se detiene en los conceptos, se resiste al dinamismo rítmico que, como en la poesía, tiende espontáneamente a la imagen y no al concepto. Por esta razón los poemas están hechos para leerse en voz alta. Sólo de esa manera la imagen es doblemente fuerte, visual y auditiva. La prosa, en cambio, se lee en silencio para abstraer el concepto.

En este sentido, el poema es mucho más abierto en cuanto a su significación pero no en cuanto a su estructura. Con la prosa ocurre lo contrario, su significación es mucho más concreta, pero su estructura y construcción, mucho más abierta. Por esta razón, Paz explica que la figura geométrica que simboliza la prosa es la línea recta (sinuosa, espiral, zigzagueante, mas siempre hacia adelante y con una meta específica). Los arquetipos de la prosa son el discurso, el relato, la especulación (filosofía incluida) y la Historia. El poema, en cambio, ofrece una estructura circular: se cierra sobre sí mismo, se repite y se recrea, es rítmico. Así se disfruta, por ejemplo, en *Piedra de Sol*. Este poema es el caso más evidente de la estructura circular; el tiempo regresa a sí mismo y por eso el poema empieza y termina en el mismo lugar:

un sauce de cristal, un chopo de agua,  
un alto surtidor que el viento arquea,  
un árbol bien plantado mas danzante,  
un caminar de río que se curva,  
avanza, retrocede, da un rodeo  
y llega siempre:

En cambio, la prosa es un estilo lingüístico artificial. Es decir, intenta romper con el ritmo lingüístico. A pesar de ello, a cada momento regresa al discurso poético: la prosa utiliza un lenguaje conceptual, claro y conciso que constantemente se ve seducido por las analogías propias de un poema. Posiblemente el ejemplo más claro de la “impureza lingüística” de la prosa -por llamarla de alguna manera- es la invención literaria más importante de la modernidad: la novela. En efecto, la novela -Proust, por ejemplo, quien según Paz es quien ha llevado más lejos la ambigüedad de la novela- es un ejercicio pendular que oscila entre la prosa y el ritmo, el concepto y la imagen. Si la novela no tuviese esta ambigüedad, no se distinguiría de la filosofía y la Historia. La filosofía demuestra con orden y rigor racional; la Historia narra los hechos de manera lineal. El novelista, en cambio, ni demuestra ni narra lo sucedido sino que, al contrario, recrea un mundo nuevo, ficticio tal vez, pero que refleja la condición humana. Esta recreación es la que hace que tenga un roce muy cercano con la poesía: ambas se valen del poder rítmico de la imagen y sus virtudes alquímicas. De manera que la novela, lo mismo que la poesía, utiliza imágenes y, en tanto que lo hace, poetiza; pero también describe lugares, hechos y almas y, por ello, su constitución es tan ambigua que colinda con la poesía, la imagen y el mito; y a la vez, con la Historia, la geografía y la psicología. En otras palabras, la esencial impureza de la novela, “brota de una constante oscilación entre la prosa y la poesía, el concepto y el mito” (1967: p.225).

Ahora bien, para efectos de este ensayo, nos interesa esta ambigüedad de la novela en tanto que está entre el relato histórico y la poesía. Lo mismo que la poesía, la novela y la prosa poética apuntan a nuevos modos discursivos centrados en la analogía. Si los poemas trascienden el lenguaje para instaurar una imagen capaz de recoger lo heterogéneo, una síntesis similar se da en la novela. En la metáfora poética trasladamos los términos distintos de modo impertinente, alcanzando una nueva pertinencia -utilizando la terminología de Paul Ricoeur en *La metáfora viva*-; en la novela, al fingir una trama, alcanzamos una nueva congruencia en la disposición de los hechos gracias a lo que “aristotélicamente” podemos denominar una *mimesis* de la acción -que el mismo Ricoeur estudia en *Tiempo y narración*.

Se trata, tanto en la poesía como en la novela, de configurar un nuevo orden: la poesía es un nuevo orden originado por la correspondencia entre las palabras y las cosas; la novela es un nuevo orden construido desde la relación entre las acciones reales y las acciones ficticias. El resultado, en ambos

casos, es una imagen consistente en una redescrición analógica: conocimiento efectivo del mundo y el milagro de la innovación semántica.

## 6

La poesía es imagen icónica. Octavio Paz entiende que imagen puede ser toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice para dar forma a un poema. Las expresiones verbales utilizadas en la poesía se conocen comúnmente en la retórica, como metáforas, símiles, juegos de palabras, alegorías, mitos o fábulas. La función de estas expresiones no es alcanzar la identidad absoluta entre las palabras y las cosas, sino preservar las diferencias y la pluralidad de significados: todas ellas son formas de la analogía. Por esta razón, un poema puede tener pluralidad de significados y convocar a la unidad. La sistematización de la realidad, ya sea por las leyes científicas, por los sistemas filosóficos que intentan inventariar los objetos y experiencias en un sinnúmero de conceptos o, cualquier intento por homogeneizar la pluralidad de lo real en unidad, mutila y empobrece lo real. La poética de Octavio Paz constituye un intento por rescatar el principio analógico como el más adecuado para el conocimiento humano.

Octavio Paz sostiene que la poesía remedia buena parte de nuestra impotencia cognoscitiva. Sin embargo, la tensión poética nos enfrenta a una paradoja: ¿es posible aspirar a una verdad por medio de los recursos poéticos? El poeta nombra las cosas, por ejemplo, esto es una piedra y esto es una pluma.

“Y de pronto afirma: las piedras son plumas, esto es aquello. Los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular: las piedras siguen siendo piedras, ásperas, duras, impenetrables, amarillas de sol o verdes de musgo: piedras pesadas. Y las plumas, plumas: ligeras. La imagen resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo ligero. Al enunciar la identidad de los contrarios, atenta contra los fundamentos de nuestro pensar. Por tanto, la realidad poética de la imagen no puede aspirar a la verdad” (1967: p.99).

Por pertenecer al reino de lo verosímil, de lo que podría ser mas no de lo que es, parecería que la poesía no tiene nada qué ver con lo verdadero. Aristóteles no se equivoca cuando nos dice en la *Poética* “no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad” (*Poética* 1451a38). Sin embargo, tam-

bién es muy conocido que para Aristóteles la poesía es más cercana a la filosofía que la Historia, pues mientras ésta dice lo particular, el poeta dice lo universal. De manera que la poesía, aunque parezca lo contrario, está muy cerca de la verdad filosófica porque reconoce la esencia de las cosas desde las relaciones de necesidad y universalidad, a la par que ostenta tan sólo cierto grado de verosimilitud. Quizá la paradoja se comprenda mejor si aceptamos que la poesía posee el mismo grado de verdad que la filosofía pero en el terreno que le es propio, a saber, el de los hechos humanos. Posiblemente ésta es la razón por la que los poetas se obstinan en afirmar que la imagen poética revela lo que es al revelar lo que podría ser.

La paradoja persiste: la poesía, ¿es o no es revelación de lo real? La propuesta de Paz es la siguiente: la poesía recrea el ser, desplazándolo de manera dialéctica a una tercera realidad. Es decir, las plumas siguen siendo plumas y las piedras siguen siendo piedras pero, al mismo tiempo, las piedras son plumas. Nos acercamos, en ese tercer momento, a una relación de términos que inventa un nuevo término. Así las cosas, entendemos que cada término pueda actualizarse en su contrario. Esto es la metáfora: A puede oponerse a B, es decir, A no es B, pero al mismo tiempo, se dan simultáneamente. A y B son distintos y, al mismo tiempo alcanzan la identidad. Se trata de una reconciliación que no alcanza a transmutar la singularidad de cada término: una dialéctica positiva que reúne las diferencias sin anularlas. Es, una vez más, un relación analógica en la que no solamente coexisten los contrarios sino que se identifican. Sólo en la analogía poética las plumas ligeras y las piedras pesadas pueden volverse una pluma pesada y una piedra ligera.

Hay que volver al lenguaje para entender cómo la imagen poética dice lo que el lenguaje no dice. Lo ligero es lo ligero y lo pesado lo pesado. Lo ligero es ligero gracias a lo pesado, y viceversa. La imagen recoge todos los significados de las palabras, recoge la pluralidad del lenguaje. La imagen, pues, es unidad. Y eso es lo que hace el poeta: crea imágenes nuevas desde el lenguaje, imágenes a las que les corresponde una realidad objetiva: los paisajes de Góngora tienen consistencia y realidad, aunque no podamos tocarlos. Se trata de un orden distinto de realidad; la imagen poética tiene verdad, y es una verdad filosófica, o al menos irreductiblemente ontológica: dice de un mundo que siempre se nos presenta con una pluralidad de cualidades y de posibilidades a realizar. Las imágenes poéticas reproducen la pluralidad y la modalidad de lo real, y al hacerlo descubren y a la vez construyen la unidad.



## 7

Son posibles muchas interpretaciones acerca de la realidad. El propio Aristóteles lo ha dicho al entender que el ente se dice de muchas maneras. La realidad es plural, por lo que no es posible una interpretación unívoca. El pensamiento analógico de Paz precisa que cada interpretación del mundo tiene una lógica propia, incluyendo la poética. Ahora bien, las imágenes que reproduce la poesía se distinguen de otras formas de expresión de la realidad en que las formas poéticas no solamente representan o describen lo que las cosas son hasta llegar a su significado. Ello supondría un proceso cognoscitivo lo suficientemente descriptivo como para ir perdiendo en la abstracción la totalidad y singularidad del objeto. En el lenguaje y la imagen poética, los objetos son presencia instantánea.

La poesía no es sólo representación; es también *presentación*. Por eso mismo se lee en *Los hijos del limo* que “la palabra poética es mediación entre lo sagrado y los hombres y así es el verdadero fundamento de la comunidad” (1972: p.368). Las imágenes poéticas se asemejan a los iconos en donde, por obra de la imagen, hay una reconciliación instantánea entre la representación y la presencia de Dios. El acuerdo entre sujeto y objeto, entre la representación de lo real y lo real, alcanza su plenitud. “Ese acuerdo -escribe Paz- sería imposible si el poeta no usase del lenguaje y si ese lenguaje, por virtud de la imagen, no recobrarse su riqueza original” (1967: p.109).

La imagen poética implica un retorno al lenguaje. La imagen nace del lenguaje y regresa a él, conservando la pluralidad de significados. El lenguaje es plural: todo puede decirse de muchas maneras. No sucede lo mismo con la imagen que es la imagen misma. Los medievales, durante el siglo XIII, lo entendieron con mucha facilidad. Como ya hemos comentado, las Sagradas Escrituras son signos, y filósofos como Orígenes o san Agustín, se enfrentaron a la problemática que implicaba el descifrarlas y el distinguir la interpretación alegórica de la lectura literal. No pasó lo mismo al artista de los iconos. Junto a la pluralidad de significados que poseen las Escrituras, el icono reveló la presencia divina en la imagen misma: la imagen dice lo que quiere decir. Lo mismo que un icono, Paz entiende que en el poema se identifican el sentido y sus imágenes. El poema nos enfrenta a una realidad concreta, viva. De vuelta a la comparación que hemos elaborado con el icono, lo mismo que éste no es la imagen de Dios, sino la presencia de Dios, la imagen poética no *quiere decir*, sino que *dice*. El lenguaje es el medio para de-

cir, pero la imagen poética deja de ser un medio para convertirse en el sentido de un poema.

Espera aún otra paradoja. Si hemos dicho que las imágenes regresan al lenguaje, ¿qué pasa con las palabras? Octavio Paz afirma que dos atributos distinguen a las palabras: primero, su movilidad; segundo, en virtud de su movilidad, el poder ser una palabra explicada por otra (cf. 1967: p.110). Decimos las cosas de muchas maneras, en prosa o en verso. No sucede lo mismo con la imagen. De manera que la imagen hace que las palabras pierdan su movilidad y su dimensión intercambiable. Gracias a la imagen el lenguaje deja de comportarse como puente, como mediación. En palabras de Paz: “el lenguaje, tocado por la poesía, deja de ser lenguaje. O sea: conjunto de signos móviles y significantes. El poema trasciende el lenguaje” (1967: p.111).

Ésta es la razón por la que la experiencia poética no es solamente la palabra. Sí, se expresa por palabras, pero da un salto a las imágenes. Solamente ahí, en las imágenes, encontramos las correspondencias, las equivalencias, entre los contrarios. La poesía, pues, consiste en una asociación de imágenes semejantes que inicia con el lenguaje pero lo trasciende. Es este acercamiento de realidades contrarias, pero semejantes, lo que logra la metáfora. Gracias a la metáfora el poema dice lo que no podría decirse porque *representa* desde el lenguaje, pero *presenta* desde la imagen. El poema presenta y en ocasiones recrea la realidad y, en ese sentido, es un estar en la realidad; se nos presenta como un discurso que nos hace revivir y recrear el mundo con una sola intención: su apropiación poética.

## 8

El lenguaje ha sido el instrumento más eficaz para que el hombre pueda representarse el mundo. A la vez, la imagen poética se lo ha presentado. Los poemas y sus metáforas abren un espacio para la plurisignificación del mundo. Un poema está compuesto por palabras, pero en él, las palabras están obligadas a ir más allá de sus significados relativos. Por eso, Octavio Paz dice que “lo que caracteriza un poema es su necesaria dependencia de la palabra tanto como su lucha por trascenderla” (1967: p.185).

La constante producción de imágenes y de formas verbales rítmicas nos revelan la naturaleza poética y simbolizante del lenguaje. Al valerse de los signos para explicar otros signos, el lenguaje cristaliza, a cada momento,

símbolos y metáforas. Esta rotación de signos está regida, como se ha dicho, por el ritmo. El ritmo es el núcleo del poema, lo cual no significa que el poema sea un conjunto de metros. Que exista una prosa cargada de poesía revela la falsedad de ello. El metro y el ritmo no son la misma cosa. Al parecer, la retórica antigua consideraba el ritmo como padre del metro. Y es que, en efecto, es el ritmo quien engendra los metros. Ahora, el ritmo es inseparable de la frase; el ritmo no es solamente medida de la cantidad silábica, de los acentos y las pausas, sino que incluye la imagen y el sentido.

En la frase poética, el ritmo está presente en ambas caras del binomio imagen/sentido. El metro no solicita la imagen porque es una medida abstracta, solamente exige que la estructura silábica sea la adecuada; el metro es medida matemática, mide sílabas y letras, pero puede prescindir de la palabra y su sentido. El ritmo en cambio incluye la palabra, la imagen, el sentido, es decir, la frase poética entera. El ritmo, pues, es habla misma. Por esto, nos es posible leer un endecasílabo de Garcilaso y uno de Quevedo y, aunque el metro o la medida sean las mismas, el ritmo es distinto. El ritmo no se detiene, entonces, en la regularidad silábica como lo hace el metro, sino que combina el golpe de los acentos, su combinación, su medida. El ritmo de cada idioma, el ritmo de cada poeta, es muy distinto aunque posea la misma medida. El metro requiere del ritmo para existir. Así pues, el ritmo, a la vez que implica un flujo y reflujo de acentos y pausas, rige también las imágenes y sus correspondencias.

## 9

El lenguaje como ritmo, imagen y sentido nos remite de nuevo a la analogía poética. Según Octavio Paz, una poética de la analogía es la que concibe la creación literaria como una traducción de la realidad. La analogía se funda, a su vez, en las correspondencias que son posibles, como hemos dicho, gracias a las diferencias: porque esto no es aquello, puedo tender un puente entre el esto y aquello. El puente son las palabras *como* y *es*: esto *es como* aquello -Ricoeur afirma que la metáfora perfecta evade la timidez del *como* y gana con ello en vehemencia ontológica: “Aquiles *es* un león”. Este puente de la cópula metafórica constituye, como hemos dicho, una mediación de carácter dialéctico, es decir, no suprime la distancia entre esto y aquello, no anula las diferencias, pero establece una relación de términos distintos. Así,

la metáfora es un tipo de analogía en donde hay una traslación del sentido literal de una palabra a un sentido figurado, gracias a que entre ambos existe una diferencia.

Pero si, como sostiene Paz, el lenguaje es un signo que interpreta otros signos, entonces ¿cuál sería la validez de la analogía? ¿Qué sentido tendría utilizar la metáfora para trasladar unos signos a otros signos con el fin de explicarlos? O, más aún, ¿qué significan los signos? El filósofo anglosajón Charles S. Peirce sostiene que el sentido de un símbolo es su traducción en otro símbolo. En esta línea, Peirce también entiende que el lenguaje es un signo en movimiento, intercambiable y que, además, una frase siempre puede explicarse con otra frase. Abordemos este problema desde los tropos que ya han surgido en nuestras reflexiones: el símbolo, la alegoría y el mito, aunque este último sea todavía más que una figura literaria, como se explicará más adelante. Los tres son modos de la analogía, o en algún caso, específicamente de la metáfora.

El símbolo y la alegoría, nos recuerda Octavio Paz en *La otra voz*, son hermanos al ser manifestaciones del pensamiento analógico (cf. 1990: p.19). Ambos postulan una relación analógica o de correspondencia entre el esto y el aquello. En el terreno poético, Goethe sostiene que “la verdadera simbólica es aquella en que lo particular representa lo más general, no como sueño y sombra, sino cual viva y actual revelación de lo inescrutable” (1950: p.324). El símbolo intenta que haya un vislumbre del aquello por el esto, pretende que nos enfrentemos a una realidad desde otra realidad. En términos filosóficos, quizá sea mucho más clara la noción de símbolo de Kant, releída por Goethe. Leemos en el parágrafo 1.110 de las *Máximas y Reflexiones* de Goethe que “la simbólica transforma el fenómeno en idea, y la idea en una imagen, mas de suerte que la idea siga siendo en la imagen infinitamente activa e inasequible, y aun expresada en todas las lenguas se mantenga inexpresable” (1950: p.393).

El simbolismo así entendido, se encuentra vastamente teorizado por Kant en su *Crítica de la facultad de juzgar* (*Kritik der Urteilskraft*). Kant explica que toda presentación como sensibilización (*subiectio sub adspectum*) es doble: o bien esquemática o bien simbólica. La primera es cuando a un concepto del entendimiento (*Verstand*) le es dada *a priori* la intuición correspondiente; la simbólica se da en cambio bajo un concepto “que solo la razón (*Vernunft*) puede pensar” y al que ninguna intuición sensible puede adecuarse. En la simbólica la facultad de juzgar funciona de manera analógica. El símbolo es hipotiposis o presentación indirecta -por la estructuración de la

analogía- de una idea por un signo sensible. Kant sostiene que nuestro lenguaje está lleno de ese tipo de expresiones indirectas que llamamos símbolo, en donde, por analogía, la expresión contiene, no el esquema propiamente tal para el concepto, sino meramente el símbolo para la reflexión (cf. *KrU*, I, II, 2, par. 59).

Por ejemplo, sigue Kant, las palabras “fundamento” (base, apoyo), “dependen” (ser tenido desde arriba), “fluir” de algo (en vez de seguir) o el término “substancia”, (portador de accidentes, como dice Locke) tan importantes en filosofía, son ejemplos, todos, de hipotiposis simbólicas que, desde la analogía, ejercen “una traslación de la reflexión desde un objeto de la intuición hacia un concepto enteramente distinto, al que tal vez nunca puede corresponder directamente una intuición”. Así, por ejemplo, cabría decir que todo nuestro conocimiento acerca de Dios es simbólico.

La distinción entre símbolo y alegoría pertenece al Occidente moderno. De hecho, aparece en los poetas y estetas del siglo XVIII y, sobre todo, con los románticos. Ya hemos mostrado cómo Kant sintetiza extraordinariamente la simbólica como una analogía que se da en la razón (*Vernunft*). Las palabras de Goethe están bien emparentadas con las de Kant. Lo mismo sucede con la alegoría. Se lee en el párrafo 1.109 de Goethe que “la alegoría transforma el fenómeno en un concepto; el concepto en una imagen, pero de suerte que aún tenga y retenga el concepto limitado y completo en la imagen y en ella se declare”. Esto es lo que Kant denomina esquema o presentación directa del concepto. Kant y Goethe explican que la alegoría concluye con la presentación de un concepto limitado y completo. Si el símbolo presentaba una realidad activa e inasequible, parece que la alegoría hace lo contrario. Si el primero tiene una sobredeterminación semántica que le hace susceptible de múltiples interpretaciones, la alegoría tiene una clave heurística -una *regla*, para seguir con el espíritu kantiano- que, en el contexto adecuado, permite descifrarla y hallar la lectura correcta detrás de los representantes semánticos. La alegoría es la configuración de un signo en un concepto. El símbolo trabaja desde la razón (*Vernunft*) y la alegoría desde el entendimiento (*Verstand*). El resultado en ambos casos es un signo que aparece por la traslación de dos realidades distintas. Por ejemplo, la esencia del triángulo es su proporción geométrica y matemática, pero en una iglesia es signo de divinidad.

Octavio Paz explica que en la alegoría desaparece la distancia entre ser y sentido: el signo devora al ser. En efecto, el triángulo deja de ser triángulo para presentarnos la divinidad. Aunque Paz no nos dice nada al respecto, en

el símbolo ocurre exactamente lo mismo. El simbolismo cristiano nos ofrece muchos ejemplos: un pelícano deja de ser pelícano para significar a Cristo. Un ejemplo aún más extremista es el unicornio. Un animal mítico, irreal, se vuelve un símbolo Cristológico, alcanzando mucha más realidad que el propio pelícano o que el pez.

Cada elemento de la alegoría, explica Paz, es un atributo y cada atributo es un signo. Ambos mantienen oculto aquello que quieren presentar y por ello, reclaman una interpretación. Esta es la misma actitud que se da en el lenguaje poético y, por ende, en la metáfora.

“El modo de operación del pensamiento poético es la imaginación y ésta consiste, esencialmente, en la facultad de poner en relación dos realidades contrarias o disímbolas. Todas las formas poéticas y todas las figuras del lenguaje poseen un rasgo común: buscan y con frecuencia descubren semejanzas ocultas entre objetos diferentes. En los casos más extremos, unen a los opuestos. Comparaciones, analogías, metáforas, metonimias y los demás recursos de la poesía: todos tienden a producir imágenes en las que pactan el esto y el aquello, lo uno y lo otro, los muchos y el uno” (1990: pp.137-138).

Si Octavio Paz afirma que la analogía se inserta en el mito, en estas líneas propondríamos algo similar: el mito se inserta en la analogía, el mito es un tipo de analogía construido, una vez más, por una comparación metafórica. De nuevo, el pensamiento poético de Paz se toca muy de cerca con el de un pensador especulativo: Claude Lévy Strauss. A la función simbólica del mito, ya hemos aludido cuando insistimos en que los mitos platónicos contienen un pensamiento filosófico que mucho tiene de verdadero pero que reclama una aproximación hermenéutica. Se trata de un lenguaje expresivo, de una semántica que juega una función mediata entre lo real y verdadero, y el relato ficticio. Como se dijo, no existen ni Eros, ni los carros alados, ni los individuos encadenados en una caverna junto a una hoguera. Platón utiliza un lenguaje mítico y metafórico.

Los mitos requieren forzosamente una lectura desde el *logos*. Esto significa que en la lectura del mito, el *logos* hace posible el descubrimiento del poder significativo y revelador de los símbolos. Comprender el mito como mito no es desmitificarlo o traducirlo a conceptos transparentes: es entender la sobredeterminación que el mito subraya en la realidad. El mito no presenta deducción ni transición lógica entre lo real y lo ficticio: nos habla de Eros y de los carros alados, significa lo que dice, símbolos y metáforas. El hombre recrea el mundo utilizando el símbolo y la metáfora y, por lo tanto, el mito.

El mito se expresa por el lenguaje. Lévy Strauss ha explorado esa relación entre mito y lingüística. No es extraño hacer mención de un antropólogo como ésta, cuya intención es aplicar el método estructuralista del lenguaje a la antropología como la expresión social más perfecta del hombre. Octavio Paz comenta y analiza sus aportaciones al tema del mito, el símbolo y la metáfora en un trabajo que lleva por título *Claude Lévy Strauss o el nuevo festín de Esopo*. En este texto, Paz piensa que la postura de Lévy Strauss ante el mito es francamente intelectualista: un mito no es ilógico o irracional. La oposición entre el pensamiento lógico y el pensamiento mítico es un malentendido. Lo que habría que entender es que ambos, pensamiento lógico y mítico, se valen del lenguaje pero, en cada caso, la función lingüística es distinta. Esta idea apunta a lo que aquí hemos llamado la pluralidad discursiva. El mito utiliza las mismas leyes lingüísticas que cualquier discurso, a saber, los signos verbales. Habría que agregar que los signos verbales dentro del mito han sido sometidos a una traslación: el mito traslada el signo a unas imágenes que no existen y que terminan existiendo de alguna manera.

Desde la relación entre mito y lenguaje, Lévy Strauss explica que, en efecto, el elemento constitutivo de un mito no es su estructura lingüística, sino las oraciones descriptivas que denomina *mitemas*. Éstos son haces de relaciones míticas que operan en un nivel superior al lingüístico. Paz destaca tres niveles lingüísticos en Lévy Strauss: el primero, el más pobre de todos, es el fonológico o haz de relaciones que forman una estructura; el segundo es el sintáctico, común a todo discurso; el tercero es el discurso mítico propiamente dicho. Los nombres de estos tres niveles son lo suficientemente claros. En el tercero aparecen las metáforas y todas las figuras discursivas que configuran una narración mítica cuando ésta entabla una relación con la realidad.

## 10

¿Qué es la metáfora? Paz insiste en que la metáfora es analogía. Tiene un precedente filosófico muy claro: Aristóteles, al enumerar en la *Poética* los tipos de metáfora, denomina a una de estas especies “metáfora por analogía” (*Poética* 21, 1457b7). Otra opción es hacer, como prefirieron Tomás de Aquino y Cayetano, de la analogía el género y de la metáfora la especie; la metáfora sería entonces un tipo de analogía, la de proporción impropia. Lo

importante es mantener la amplitud del espectro de la analogía, pues a lo largo de las páginas anteriores nos hemos acercado a una función simbólica, alegórica y mítica del lenguaje que es posible gracias a una poética analógica.

En el pensamiento de Octavio Paz, el lenguaje metafórico desemboca en una imagen literaria, poética o ficticia que, sin embargo, guarda una proporción natural con lo real. Se trata de un acercamiento a lo real, de una *recreación*, que expresa una imagen del ser de las cosas con un fundamento analógico. La metáfora inicia con la semejanza y la correspondencia encontrando una identidad entre dos elementos que permanecen separados. En este sentido, la metáfora es un elemento natural de nuestra racionalidad. Su uso se inscribe en el propio lenguaje cuya naturaleza limitada no permite una comprensión absoluta o absolutista de las cosas. La metáfora es un modo de ampliar el lenguaje y, por tanto, de ampliar también nuestras significaciones y dar vida a nuestros conceptos.

Octavio Paz apuesta a la poesía como el discurso en el que la intención es hacer presente lo real. De ahí que el valor expresivo de la metáfora comunique, en efecto, una magnitud ontológica de las cosas que, lo mismo que los poemas, riman y ritman. La analogía de proporcionalidad impropia, la metáfora, establece parecidos que permiten ampliar nuestro campo interpretativo de lo real. La realidad, desde Aristóteles, se dice de muchas maneras. La realidad se aprehende en el horizonte del lenguaje, y dentro del lenguaje, el primer y último recurso es la metáfora.

El lenguaje tiene un carácter metafórico y, por ello, Paz entiende que su estado natural es ser poesía. Gracias a las imágenes poéticas el poema trasciende el lenguaje mismo y entonces supera la analogía descubriendo e instaurando las correspondencias. El ir *más allá* del lenguaje, algo complejo de explicar en términos filosóficos, significa, de manera escueta, otorgar al lenguaje poético una fuerza capaz de configurar una nueva aproximación a la verdad desde la transposición de una impertinencia a una pertinencia -utilizando una vez más la terminología de Ricoeur. La metáfora descubre similitudes y, desde ellas, le confiere una nueva vida a la verdad. Una verdad que no es frialdad total, absoluta y objetiva, sino que se escuda en la atmósfera de lo inefable.

Por eso, la poética analógica de Octavio Paz, fundada en las semejanzas defiende que la poesía constituye una alternativa para mirar el mundo. La crítica literaria habita también en esta provincia del lenguaje y del pensar. Poetizar significa ampliar la relación de las palabras, incluso violentándolas,



desafiándolas y traspolándolas de su uso común a su uso metafórico. Por ello, el lenguaje poético es, al decir de Paz, transgresión. El poeta obliga al lenguaje empobrecido a ir más allá de él mismo. El crítico debe recoger este mensaje y corresponder a su manera. Debe evitar la caída en la insignificación. La función de la metáfora poética es brindar una recreación lingüística. Leer es escuchar, aprender, apropiarse de ese mundo y distanciarse de él: apropiarse de él para violentarlo y distanciarse de él, para volver.



## BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES:

*Poética*, traducción de Juan David García Bacca, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, UNAM, México, 2000.

Harold BLOOM:

-1994: *The Western Canon: the Books and the School of the Ages*, Harcourt Brace, New York.

-1999: *Shakespeare: the Invention of the Human*, Harcourt Brace, New York.

Jean CLAIR: *La responsabilidad del artista: las vanguardias entre el terror y la razón*, traducción de José Luis Arántegui, Visor/La balsa de Medusa, Madrid, 1998.

Arthur C. DANTO:

-1999: *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la Historia*, traducción de Elena Neerman, Paidós, Barcelona.

-2000: *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*, Farrar, Strauss and Giroux, Canada.

Jacques DERRIDA:

-1981: *Espolones, los estilos de Nietzsche*, traducción de M. Arranz Lázaro, Pre-textos,

-1987: *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*, traducción de Patricio Peñalver, Paidós, Barcelona. Valencia.

-1998: *Márgenes de la filosofía*, traducción de Carmen González, Cátedra, Madrid.

Denis DIDEROT: *Escritos sobre arte*, Siruela, 1994

Christopher DOMÍNGUEZ MICHAEL: *Servidumbre y grandeza de la vida mexicana*, Joaquín Mortiz, México, 1998.

Maurizio FERRARIS: *Historia de la Hermenéutica*, traducción de Jorge Pérez de Tudela, Akal, Madrid, 2000.

Stanley FISH: *Is there a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge, Massachussets, 1987.

Hans-Georg GADAMER: *Verdad y Método I*, traducción de Ana Agud y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca, 2001.

Carlos GARCÍA GUAL: *Sobre el descrédito de la literatura y otros avisos humanistas*, Ediciones Península, Barcelona, 1999.

Wolfgang GOETHE: *Obras Completas*, traducción de Rafael Cansinos Assens, Aguilar, Madrid, 1950.

Jean GRONDIN: *Introducción a Gadamer*, traducción de Constantino Ruíz-Garrido, Herder, Barcelona, 2003.

Ana María GUASH: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2000.

Rafael GUTIÉRREZ GIRARDOT:

-1994: *Cuestiones*, Fondo de Cultura Económica, México.

-1997: *Provocaciones*, Ariel, Bogotá.

Max HORKHEIMER y Theodor ADORNO: *Dialéctica del Iluminismo*, traducción de H. A. Murena, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1997.

Robert HUGHES: *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas*, traducción de Ramón de España, Anagrama, Barcelona, 1994.

David HUME: *Four Dissertations and Essays on Suicide and the Immortality of the Soul*, St. Augustine Press, Indiana, 1995.

Fernando INCIARTE: *Imágenes, palabras, signos. Sobre arte y filosofía*, EUNSA, Pamplona, 2004.

Emmanuel KANT:

-1998: *Crítica de la razón pura*, traducción de Pedro Ribas, Alfaguara, México.

-1991: *Crítica del juicio*, traducción de Pablo Oyarzún, en Monteávila editores, Caracas.

Christian E. KOPFF: *The Devil knows Latin: why America Needs the Classical Tradition*, Isi, Delaware, 1999.

Bernard Henry LEVY: *Las aventuras de la libertad: una historia subjetiva de los intelectuales*, traducción de Ignacio Echevarría, Anagrama, Barcelona, 1992.

Octavio PAZ:

-1967: *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México.

-1967 (bis) *Claude Lévy Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Joaquín Mortiz, México.

-1972: *Los hijos del limo*, Fondo de Cultura Económica, México (utilizamos la edición que se recoge en las *Obras completas*. “*La casa de la presencia, poesía e historia*”, tomo I, Fondo de Cultura Económica, México, reimpresión de 1995).

-1990: *La otra voz*, Seix Barral, Barcelona.

Thomas REID: *In Inquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sense*, Bell and Creech, Edinburgh, 1785.

Alfonso REYES: *La experiencia literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1942.

Paul RICOEUR:

-1983: *Tiempo y narración, I*, traducción de Agustín Neira, Siglo XXI, México.

-1995: *Crítica y convicción: entrevista con François Azouvi y Marc Launay*, traducción de Javier Palacio, Síntesis, Madrid.

-1996: *Sí mismo como otro*, traducción de A. Neira, Siglo XXI, México.

-2001: *La metáfora viva*, traducción de Agustín Neira, Trotta-Cristianidad, Madrid, 2ª ed.

-2001: *Ideología y utopía*, comp. por George H. Taylor y traducción de Alberto L. Bixio, Gedisa, Barcelona.

George STEINER:

-1991: *Presencias Reales*, traducción de Juan Gabriel López Guix, Ediciones Destino, Barcelona.

-1997: *Pasión intacta*, traducción de Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón, Ariel, Bogotá

-1999: *La barbarie de la ignorancia. George Steiner en diálogo con Antoine Spire*, traducción de Mario Muchnik, El Taller de Mario Muchnik, Madrid.

Tzvetan TODOROV:

-1981: *Teorías del símbolo*, traducción de Francisco Rivera, Monte Ávila Editores, Venezuela.

-1991: *Crítica de la crítica*, traducción de José Sánchez Lecuna, Paidós, Barcelona.

Saúl YURKIEVICH: *Suma Crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

**CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO**  
**SERIE UNIVERSITARIA**

*(Los números que no aparecen están agotados)*

- Nº 2    Angel Luis González, *El absoluto como "causa sui" en Spinoza* (1992), (1996, 2ª ed.), (2000, 3ª ed.)
- Nº 3    Rafael Corazón, *Fundamentos y límites de la voluntad. El libre arbitrio frente a la voluntad absoluta* (1992), (1999, 2ª ed. corregida)
- Nº 12   Blanca Castilla, *Las coordenadas de la estructuración del yo. Compromiso y Fidelidad según Gabriel Marcel* (1994), (1999, 2ª ed.)
- Nº 18   Rafael Corazón, *Las claves del pensamiento de Gassendi* (1995)
- Nº 22   René Descartes, *Dios: su existencia*. Selección de textos, introducción, traducción y notas de José Luis Fernández-Rodríguez (2001, 2ª ed.)
- Nº 27   Tomás de Aquino, *El bien*. Selección de textos, introducción, traducción y notas de Jesús García López (1996)
- Nº 29   Alfredo Rodríguez Sedano, *El argumento ontológico en Fénelon* (1996)
- Nº 34   Charles S. Peirce, *Un argumento olvidado en favor de la realidad de Dios*. Introducción, traducción y notas de Sara F. Barrena (1996); Versión on-line: [www.unav.es/gep/Barrena/cua34.html](http://www.unav.es/gep/Barrena/cua34.html)
- Nº 35   Descartes, *Dios. Su naturaleza*. Selección de textos, introducción, traducción y notas de José Luis Fernández Rodríguez (1996) (2001, 2ª ed.)
- Nº 41   Alfredo Rodríguez, *La prueba de Dios por las ideas en Fénelon* (1997)
- Nº 45   Gonzalo Génova, Charles S. Peirce: *La lógica del descubrimiento* (1997); Versión on-line: [www.unav.es/gep/Genova/cua45.html](http://www.unav.es/gep/Genova/cua45.html)
- Nº 46   Fernando Haya, *La fenomenología metafísica de Edith Stein: una glosa a "Ser finito y ser eterno"* (1997)
- Nº 48   Ricardo Yepes, *La persona y su intimidad*, edición a cargo de Javier Aranguren (1997), (1998, 2ª ed.)
- Nº 52   Ignasi Miralbell, *Duns Escoto: la concepción voluntarista de la subjetividad* (1998)
- Nº 55   David Hume, *Dios*. Selección de textos, introducción, traducción y notas de José Luis Fernández-Rodríguez (1998) (2001, 2ª ed.)

- Nº 58 Mercedes Rubio, *Los límites del conocimiento de Dios según Alberto Magno* (1998)
- Nº 60 Leonardo Polo, *La voluntad y sus actos (II)* (1998)
- Nº 64 Nicolás de Cusa, *Diálogos del idiota*. Introducción y traducción de Angel Luis González (1998) (2000, 2ª ed.)
- Nº 68 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro VI de la Metafísica de Aristóteles. De qué manera la metafísica debe estudiar el ente*. Traducción y edición de Jorge Morán (1999)
- Nº 69 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro VII de la Metafísica de Aristóteles*. Prólogo, traducción y edición de Jorge Morán (1999)
- Nº 70 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro VIII de la Metafísica de Aristóteles. Los principios de las substancias sensibles*. Prólogo, traducción y edición de Jorge Morán (1999)
- Nº 71 Ignacio Falgueras Salinas, *Perplejidad y Filosofía Trascendental en Kant* (1999)
- Nº 75 Ana Marta González, *El Faktum de la razón. La solución kantiana al problema de la fundamentación de la moral* (1999)
- Nº 79 George Berkeley, *Dios*. Introducción, selección de textos y traducción de José Luis Fernández-Rodríguez (1999)
- Nº 82 Francisco Molina, *La sindéresis* (1999)
- Nº 87 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 15. Acerca de la razón superior e inferior*. Introducción, traducción y notas de Ana Marta González (1999)
- Nº 88 Jesús García López, *Fe y Razón* (1999)
- Nº 91 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 19. Sobre el conocimiento del alma tras la muerte*. Introducción, traducción y notas de José Ignacio Murillo (1999)
- Nº 92 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro IV de la Metafísica de Aristóteles*. Prólogo, traducción y edición de Jorge Morán (1999)
- Nº 94 Jesús García López, *Elementos de metodología de las ciencias* (1999)
- Nº 95 Mª Elvira Martínez Acuña, *Teoría y práctica política en Kant. Una propuesta de encaminamiento hacia la paz y sus límites* (2000)
- Nº 96 Tomás Melendo Granados, *Esbozo de una metafísica de la belleza* (2000)
- Nº 97 Antonio Schlatter Navarro, *El liberalismo político de Charles Taylor* (2000)



- Nº 98 Miguel Ángel Balibrea, *La realidad del máximo pensable. La crítica de Leonardo Polo al argumento de San Anselmo* (2000)
- Nº 99 Nicolás de Cusa, *El don del Padre de las luces*. Introducción, traducción y notas de Miguel García González (2000)
- Nº 100 Juan José Padial, *La antropología del tener según Leonardo Polo* (2000)
- Nº 101 Juan Fernando Sellés, *Razón Teórica y Razón Práctica según Tomás de Aquino* (2000)
- Nº 102 Miguel Acosta López, *Dimensiones del conocimiento afectivo. Una aproximación desde Tomás de Aquino* (2000)
- Nº 103 Paloma Pérez Ilzarbe y Raquel Lázaro (eds.), *Verdad, Bien y Belleza. Cuando los filósofos hablan de valores* (2000)
- Nº 104 Valle Labrada, *Funciones del Estado en el pensamiento iusnaturalista de Johannes Messner* (2000)
- Nº 105 Patricia Moya, *La intencionalidad como elemento clave en la gnoseología del Aquinate* (2000)
- Nº 106 Miguel Ángel Balibrea, *El argumento ontológico de Descartes. Análisis de la crítica de Leonardo Polo a la prueba cartesiana* (2000)
- Nº 107 Eduardo Sánchez, *La esencia del Hábito según Tomás de Aquino y Aristóteles* (2000)
- Nº 108 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 2. La ciencia de Dios*. Traducción de Ángel Luis González (2000)
- Nº 109 Rafael Mies Moreno, *La inteligibilidad de la acción en Peter F. Drucker* (2000)
- Nº 110 Jorge Mittelman, *Pensamiento y lenguaje. El Cours de Saussure y su recepción crítica en Jakobson y Derrida* (2000)
- Nº 111 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 26. Las pasiones del alma*. Introducción, traducción y notas de Juan Fernando Sellés (2000)
- Nº 112 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro V de la Metafísica de Aristóteles*. Introducción, traducción y edición de Jorge Morán (2000)
- Nº 113 María Elton, *La is-ought question. La crítica de T. Reid a la filosofía moral de D. Hume* (2000)
- Nº 115 Tomás de Aquino, *Sobre la naturaleza de la materia y sus dimensiones indeterminadas*. Introducción, texto bilingüe y notas de Paulo Faitanin (2000)

- Nº 116 Roberto J. Brie, *Vida, psicología comprensiva y hermeneútica. Una revisión de categorías diltheyanas* (2000)
- Nº 117 Jaume Navarro Vives, *En contacto con la realidad. El realismo crítico en la filosofía de Karl Popper* (2000)
- Nº 118 Juan Fernando Sellés, *Los hábitos adquiridos. Las virtudes de la inteligencia y la voluntad según Tomás de Aquino* (2000)
- Nº 119 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 6. La predestinación*. Traducción de Ángel Luis González (2000)
- Nº 120 Consuelo Martínez Priego, *Las formulaciones del argumento ontológico de Leibniz*. Recopilación, traducción, comentario y notas de Consuelo Martínez Priego (2000)
- Nº 121 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 25. Acerca de la sensualidad*. Introducción, traducción y notas de Juan Fernando Sellés (2001)
- Nº 122 Jorge Martínez Barrera, *La política en Aristóteles y Tomás de Aquino* (2001)
- Nº 123 Héctor Velázquez Fernández, *El uno: sus modos y sentidos en la Metafísica de Aristóteles* (2001)
- Nº 124 Tomás de Aquino, *De Potentia Dei, cuestiones 1 y 2. La potencia de Dios considerada en sí misma. La potencia generativa en la divinidad*. Introducción, traducción y notas de Enrique Moros y Luis Ballesteros (2001)
- Nº 125 Juan Carlos Ossandón, *Felicidad y política. El fin último de la polis en Aristóteles* (2001)
- Nº 126 Andrés Fuertes, *La contingencia en Leibniz* (2001)
- Nº 127 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 4. Acerca del Verbo*. Introducción y traducción de M<sup>a</sup> Jesús Soto Bruna (2001)
- Nº 128 Tomás de Aquino, *De Potentia Dei, cuestión 3. La creación*. Introducción, traducción y notas de Ángel Luis González y Enrique Moros (2001)
- Nº 129 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 12. Sobre la profecía*. Traducción y notas de Ezequiel Téllez (2001)
- Nº 130 Paulo Faitanin, *Introducción al "problema de la individuación" en Aristóteles* (2001)
- Nº 131 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 22. El apetito del bien*. Introducción, traducción y notas de Juan Fernando Sellés (2000)
- Nº 132 Héctor Velázquez Fernández, *Lo uno y lo mucho en la Metafísica de Aristóteles* (2001)

- Nº 133 Luz Imelda Acedo Moreno, *La actividad divina inmanente* (2001)
- Nº 134 Luz González Umeres, *La experiencia del tiempo humano. De Bergson a Polo* (2001)
- Nº 135 Paulo Faitanin, *Ontología de la materia en Tomás de Aquino* (2001)
- Nº 136 Ricardo Oscar Díez, *¿Si hay Dios, quién es? Una cuestión planteada por San Anselmo de Cantorbery en el Proslogion* (2001)
- Nº 137 Julia Urabayen, *Las sendas del pensamiento hacia el misterio del ser. La filosofía concreta de Gabriel Marcel* (2001)
- Nº 138 Paulo Sergio Faitanin, *El individuo en Tomás de Aquino* (2001)
- Nº 139 Genara Castillo, *La actividad vital humana temporal* (2001)
- Nº 140 Juan A. García González, *Introducción a la filosofía de Emmanuel Levinas* (2001)
- Nº 141 Rosario Athié, *El asentimiento en J. H. Newman* (2001)
- Nº 142 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 10. La mente*. Traducción de Ángel Luis González (2001)
- Nº 143 Francisca R. Quiroga, *La dimensión afectiva de la vida* (2001)
- Nº 144 Eduardo Michelena Huarte, *El confín de la representación. El alcance del arte en A. Schopenhauer I* (2001)
- Nº 145 Eduardo Michelena Huarte, *El mundo como representación artística. El alcance del arte en A. Schopenhauer II* (2001)
- Nº 146 Raúl Madrid, *Sujeto, sociedad y derecho en la teoría de la cultura de Jean Baudrillard* (2001)
- Nº 147 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 14. La fe*. Introducción, traducción y notas de Santiago Gelonch y Santiago Argüello (2001)
- Nº 148 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 23. Sobre la voluntad de Dios*. Introducción, traducción y notas de M<sup>a</sup> Socorro Fernández (2002)
- Nº 149 Paula Lizarraga y Raquel Lázaro (eds.), *Nihilismo y pragmatismo. Claves para la comprensión de la sociedad actual* (2002)
- Nº 150 Mauricio Beuchot, *Estudios sobre Peirce y la escolástica* (2002)
- Nº 151 Andrés Fuertes, *Prometeo: de Hesíodo a Camus* (2002)
- Nº 152 Héctor Zagal, *Horismós, syllogismós, asápheia. El problema de la obscuridad en Aristóteles* (2002)
- Nº 153 Fernando Domínguez, *Naturaleza y libertad en Guillermo de Ockham* (2002)

- Nº 154 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro XI de la Metafísica de Aristóteles*. Traducción y notas de Jorge Morán (2002)
- Nº 155 Sergio Sánchez-Migallón, *El conocimiento filosófico en Dietrich von Hildebrand* (2002)
- Nº 156 Tomás de Aquino, *De Veritate*, 7. *El libro de la vida*. Traducción de Ángel Luis González (2002)
- Nº 157 María Pía Chirinos, *Antropología y trabajos. Hacia una fundamentación filosófica de los trabajos manuales y domésticos* (2002)
- Nº 158 Juan Fernando Sellés, Rafael Corazón y Carlos Ortiz de Landázuri, *Tres estudios sobre el pensamiento de San Josemaría Escrivá* (2003)
- Nº 159 Tomás de Aquino, *De Veritate*, 20. *Acerca de la ciencia del alma de Cristo*. Introducción, traducción y notas de Lucas F. Mateo Seco (2003)
- Nº 160 Carlos A. Casanova, *Una lectura platónico aristotélica de John Rawls* (2003)
- Nº 161 Tomás de Aquino, *De Veritate*, 8. *El conocimiento de los ángeles*. Introducción, traducción y notas de Ángel Luis González y Juan Fernando Sellés (2003)
- Nº 162 Santiago Collado, *El juicio veritativo en Tomás de Aquino* (2003)
- Nº 163 Juan Fernando Sellés, *El conocer personal. Estudio del entendimiento agente según Leonardo Polo*. (2003)
- Nº 164 Paloma Pérez Ilzarbe y José Ignacio Murillo (eds.), *Ciencia, tecnología y sociedad. Un enfoque filosófico* (2003)
- Nº 165 Tomás de Aquino. *De Veritate*, 24. *El libre albedrío*. Introducción, traducción y notas de Juan Fernando Sellés (2003)
- Nº 166 Juan Fernando Sellés (ed.). *Modelos antropológicos del siglo XX* (2004)
- Nº 167 Luis Romera Oñate, *Finitud y trascendencia* (2004)
- Nº 168 Paloma Pérez-Ilzarbe y Raquel Lázaro (eds.), *Verdad y certeza. Los motivos del escepticismo* (2004)
- Nº 169 Leonardo Polo, *El conocimiento racional de la realidad*. Presentación, estudio introductorio y notas de Juan Fernando Sellés (2004)
- Nº 170 Leonardo Polo, *El yo*. Presentación, estudio introductorio y notas de Juan Fernando Sellés (2004)
- Nº 171 Héctor Velázquez (ed.), *Orígenes y conocimiento del universo. Un acercamiento interdisciplinar* (2004)

- Nº 172 Juan Andrés Mercado, *David Hume: las bases de la moral* (2004)
- Nº 173 Jorge Mario Posada, *Voluntad de poder y poder de la voluntad. Una glosa a la propuesta antropológica de Leonardo Polo a la vista de la averiguación nietzscheana* (2004)
- Nº 174 José María Torralba (ed.), *Doscientos años después. Retornos y re-lecturas de Kant. Two hundred years after. Returns and re-interpretations of Kant* (2005)
- Nº 175 Leonardo Polo, *La crítica kantiana del conocimiento*. Edición preparada y presentada por Juan A. García González (2005)
- Nº 176 Urbano Ferrer, *Adolf Reinach. Las ontologías regionales* (2005)
- Nº 177 María J. Binetti, *La posibilidad necesaria de la libertad. Un análisis del pensamiento de Søren Kierkegaard* (2005)
- Nº 178 Leonardo Polo, *La libertad trascendental*. Edición, prólogo y notas de Rafael Corazón (2005)
- Nº 179 Leonardo Polo, *Lo radical y la libertad*. Edición, prólogo y notas de Rafael Corazón (2005)
- Nº 180 Nicolás de Cusa, *El No-otro*. Traducción, introducción y notas de Ángel Luis González (2005)
- Nº 181 Gloria Casanova, *El Entendimiento Absoluto en Leibniz* (2005)
- Nº 182 Leonardo Polo, *El orden predicamental*. Edición y prólogo de Juan A. García González (2005)
- Nº 183 David González Ginocchio, *El acto de conocer. Antecedentes aristotélicos de Leonardo Polo* (2005)
- Nº 184 Tomás de Aquino, *De Potentia Dei, 5. La conservación*. Introducción, traducción y notas de Nicolás Prieto (2005)
- Nº 185 Luz González Umeres, *Imaginación, memoria y tiempo. Contrastes entre Bergson y Polo*. (2005)
- Nº 186 Tomás de Aquino, *De Veritate, 18. Sobre el conocimiento del primer hombre en el estado de inocencia*. Introducción, traducción y notas de José Ignacio Murillo (2006)
- Nº 187 Spinoza, *El Dios de Spinoza*. Selección de textos, traducción e introducción de José Luis Fernández (2006)
- Nº 188 Leonardo Polo, *La esencia humana*. Estudio introductorio y notas de Genara Castillo (2006)
- Nº 189 Leonardo Polo, *El logos predicamental*. Edición, presentación y notas de Juan Fernando Sellés y Jorge Mario Posada (2006)

- Nº 190 Tomás de Aquino, *De Veritate*, 29. *La gracia de Cristo*. Traducción, introducción y notas de Cruz González-Ayesta (2006)
- Nº 191 Jorge Mario Posada, *Lo distintivo del amar. Glosa libre al planteamiento antropológico de Leonardo Polo* (2007)
- Nº 192 Luis Placencia, *La ontología del espacio en Kant* (2007)
- Nº 193 Luis Xavier López Farjeat y Vicente de Haro Romo, *Tras la crítica literaria. Hacia una filosofía de la comprensión literaria* (2007)